Lessings Werke.

Fünfter Band.

Stuttgart.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.

1869.

Inhalt.

Sophokles.

Erstes Buch.

Von dem Leben des Dichters.

1760.

Zu den mancherlei Plänen und Entwürfen, mit denen sich Lessing trug, gehörte auch ein großes Werk, das der griechischen Litteratur gewidmet war und das ihn nach Vollendung seiner Fabeln beschäftigte. Vorläufig begann er mit den Vorstudien zum Sophokles und nach seiner Art zu arbeiten ließ er, nachdem er von allen Seiten das Material zusammengetrieben und die Sammlungen so weit geordnet hatte, daß er auf eine Ausarbeitung ohne Unterbrechung rechnen konnte, gleich mit dem Druck beginnen, für den er dann das Manuscript in kleinen Lieferungen zu beschaffen pflegte. So ließ er auch jetzt im Jahr 1760 von seinem Sophokles das erste Buch, das von dem Leben des Dichters handelte, im Druck beginnen, der aber, als er bis an den achten Bogen gelangt war, aus unbekannten Gründen liegen blieb. Da, nach einer Bemerkung Lessings an den Vater, von dem Werke zur Michaelismesse 1760 schon zwei Bände erscheinen sollten, konnte der langsame Druck nicht wohl später als im Frühjahre begonnen und nicht durch Lessings Uebertritt in die Dienste des Generals Tauenzien unterbrochen sein, der erst im Spätjahre stattfand. Die sieben gedruckten Bogen des Jahres 1760 wurden erst dreißig Jahre später mit Eschenburgs Ergänzungen (vom Buchstaben L an) herausgegeben. Daß in den folgenden Büchern die Werke des Sophokles abgehandelt werden sollten, ist nach dem Titel des ersten Buches wohl unzweifelhaft. Fraglich erscheint es, ob Lessing eine Uebersetzung der Tragödien beabsichtigte. In seinem Nachlasse fand man freilich den Anfang einer Uebersetzung des Ajax in Prosa; allein die wenigen Zeilen (die Uebersetzung reicht bis zum 60. Verse von 1356) können ein bloßer zeitkürzender Versuch sein und sind die Frucht Eines Tages. In seinem Nachlaß hat sich wenigstens nur dieß Bruchstück gefunden.

Die Arbeit, wie sie vorliegt, ist eine Nacheiferung des Bayle, der, weil ihm die Vorarbeiten mangelten, in seinem Lexikon den Sophokles ganz übergangen hatte. Lessing unternahm es nun, ganz in der Methode Bayles, den Mangel zu ersetzen. Er stellte das thatsächlich Ermittelte in kurzen Sätzen hin und ließ die Begründung jedes Einzelnen in ausführlichen Anmerkungen, die wieder mit Anmerkungen versehen waren, folgen. Vielleicht machte ihn diese ungeschlossene, mehr für den gelehrten Sucher als für den geschmackvollen Leser einladende Behandlung des Stoffes zuerst überdrüssig, obwohl dieselbe geeignet war, die Arbeit selbst zu erleichtern, da sich das, was sich in die Darstellung nicht recht fügen wollte und doch

auch nicht übergangen werden sollte, hier oder da bequem unterbringen ließ. Doch sträubten sich auch bei dieser Methode noch einzelne Bemerkungen, wie aus der vorletzten Note deutlich erhellt. Andere Anmerkungen, z. B. die, welche die Gedichte auf Sophokles sammeln sollte, ließ er unausgefüllt; auch Eschenburg ergänzte den Mangel nicht. Bei der Beurtheilung der kleinen Arbeit darf man die Zeit ihrer Entstehung nicht vergessen. Nur für gelehrte Leser bestimmt, that sie diesen durch ihre Belesenheit, ihre kritische Haltung und lebendige Darstellung, soweit Stoff und Methode diese gestatteten, vollkommen Genüge, und auch ein Gelehrter der Gegenwart, der den Sophokles oder einen Dichter des griechischen Alterthums zum Gegenstand seines Studiums macht, wird sie nicht ohne Nutzen zu Rathe ziehen, obgleich sie längst durch andre Werke in Schatten gestellt ist, die denselben Gegenstand behandeln und auf dem umfassenderen Material beruhen, das die neuere Zeit ans Licht gefördert oder durch allerlei Handbücher und Erleichterungen bequemer zugänglich gemacht hat. Wenn Lessing mit den Untersuchungen über Sophokles' Werke begonnen und diese ebenso gleich hätte drucken lassen, würden wir allerdings ein werthvolleres Werk oder ein Fragment desselben von ihm besitzen. Die Abhandlung über den Philoktet, die er später in den Laokoon verarbeitete, gehörte in diesen Kreis der Untersuchungen und drang tiefer in den Geist der alten Tragödie, als ein Werk vor ihm.

K. Goedeke.

Bayle, der in seinem „kritischen Wörterbuche" sowohl dem Aeschylus als dem Euripides einen besondern Artikel gewidmet hat, übergeht den Sophokles mit Stillschweigen. Verdiente Sophokles weniger gekannt zu werden? War weniger Merkwürdiges von ihm zu sagen, als von jenen seinen Mitbewerbern um den tragischen Thron?

Gewiß nicht. Aber bei dem Aeschylus hatte Baylen: Stanley; bei dem Euripides hatte ihm Barnes vorgearbeitet. Diese Männer hatten für ihn gesammelt, für ihn berichtigt, für ihn verglichen. Voll Zuversicht auf seinen angenehmeren Vortrag, setzte er sich eigenmächtig in die Rechte ihres Fleißes. Und diesem Fleiße den Staub abzukehren, den Schweiß abzutrocknen, ihn mit Blumen zu krönen: war seine ganze Arbeit. Eine leichte und angenehme Arbeit!

Hingegen als ihn die Folge der Buchstaben auf den Sophokles brachte, vergebens sah er sich da nach einem Stanley oder Barnes um. Hier hatte ihm niemand vorgearbeitet. Hier mußte er selbst sammeln, berichtigen, vergleichen. Wäre es schon sein Werk gewesen, so erlaubte es ihm jetzt seine Zeit nicht, und Sophokles blieb weg.

Die nämliche Entschuldigung muß man auch seinem Fortsetzer, dem Herrn Chaufepié, leihen. Auch dieser fand noch keinen Vorarbeiter, und Sophokles blieb abermals weg. —

Man gewinne aber einen alten Schriftsteller nur erst lieb, und die geringste Kleinigkeit, die ihn betrifft, die einige Beziehung auf ihn haben kann, hört auf uns gleichgültig zu seyn. Seitdem ich es bedauere, die Dichtkunst des Aristoteles eher studirt zu haben als die Muster, aus welchen er sie abstrahirte, werde ich bei dem Namen Sophokles, ich mag ihn finden, wo ich will, aufmerksamer als bei meinem eigenen. Und wie vielfältig habe ich ihn mit Vorsatz gesucht! Wie viel Unnützes habe ich seinetwegen gelesen!

Nun denke ich: keine Mühe ist vergebens, die einem andern Mühe ersparen kann. Ich habe das Unnütze nicht unnützlich gelesen, wenn es von nun an dieser oder jener nicht weiter lesen darf. Ich kann nicht bewundert werden; aber ich werde Dank verdienen. Und die Vorstellung, Dank zu verdienen, muß eben so angenehm seyn, als die Vorstellung bewundert zu werden, oder wir hätten keine Grammatiker, keine Literatoren.

Mit mehrerm Wortgepränge will ich dieses Leben meines Dichters nicht einführen. Wenn ein Kenner davon urtheilt, „Barnes würde es gelehrter, Bayle würde es angenehmer geschrieben haben,“ so hat mich der Kenner gelobt.

Leben des Sophokles.

„Vor allen Dingen muß ich von meinen Quellen Rechenschaft geben (A). Diesen zufolge war Sophokles von Geburt ein Athenienser und zwar ein Koloniate (B). Sein Vater hieß Sophilus (C). Nach der gemeinsten und wahrscheinlichsten Meinung ward er in dem 2ten Jahre der 71sten Olympias geboren (D).

„Er genoß eine sehr gute Erziehung. Die Tanzkunst und die Musik lernte er bei dem Lamprus, und brachte es in dieser letztern wie auch im Ringen so weit, daß er in beiden den Preis erhielt (E). Er war kaum 16 Jahre alt, als er mit der Leier um die Tropäen, welche die Athenienser nach dem Salaminischen Siege errichteten, tanzte und den Lobgesang anstimmte. Und das zwar nach einigen nackt und gesalbt; nach andern aber bekleidet (F). In der tragischen Dichtkunst soll Aeschylus sein Lehrer gewesen seyn; ein Umstand, an welchem ich aus verschiedenen Gründen zweifle (G). Ist er unterdessen wahr, so hat schwerlich ein Schüler das Uebertriebene seines Meisters, worauf die Nachahmung immer am ersten fällt, besser eingesehen und glücklicher vermieden, als Sophokles. Ich sage dieses mehr nach der Vergleichung ihrer Stücke, als nach einer Stelle des Plutarchs (H).

„Sein erstes Trauerspiel fällt in die 77ste Olympias. Das sagt Eusebius, das sagt auch Plutarch, nur muß man das Zeugniß dieses

letztern recht verstehen; wie ich denn beweisen will, daß man gar nicht nöthig hat, die vermeinte Verbesserung anzunehmen, welche Samuel Petit darin angegeben hat (I).

„Damals war der dramatische Dichter auch zugleich der Schauspieler. Weil aber Sophokles eine schwache Stimme hatte, so brachte er diese Gewohnheit ab. Doch blieb er darum nicht ganz von dem Theater (K).

„Er machte in seiner Kunst verschiedene Neuerungen, wodurch er sie allerdings zu einer höheren Staffel der Vollkommenheit erhob. Es gedenken derselben zum Theil Aristoteles (L); zum Theil Suidas (M); zum Theil der ungenannte Biograph (N).

„Mit der Aufnahme seiner „Antigone" hatte Sophokles ohne Zweifel die meiste Ursache vergnügt zu seyn. Denn die Athenienser wurden so entzückt davon, daß sie ihm kurz darauf die Würde eines Feldherrn ertheilten. Ich habe alles gesammelt, was man von diesem Puncte bei den Alten findet, die sich in mehr als einem Umstande widersprechen (O). Viel Ehre scheint er als Feldherr nicht eingelegt zu haben (P).

„Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben (Q). Nur sieben sind davon bis auf uns gekommen; und von den andern ist wenig mehr übrig als die Titel. Doch auch diese Titel werden diejenigen nicht ohne Nutzen studiren, welche Stoff zu Trauerspielen suchen (R).

„Den Preis hat er öfters davon getragen (S). Ich führe die vornehmsten an, mit welchen er darum gestritten hat (T).

„Mit dem Euripides stand er nicht immer in dem besten Vernehmen (U). Ich kann mich nicht enthalten eine Anmerkung über den Vorzug zu machen, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte. Er ist der tragischen Ehre des Sophokles weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu seyn scheint (X).

„Verschiedene Könige ließen ihn zu sich einladen; allein er liebte seine Athenienser zu sehr, als daß er sich freiwillig von ihnen hätte verbannen sollen (Y).

„Er ward sehr alt und starb in dem 3ten Jahre der 93sten Olympias (Z). Die Art seines Todes wird verschiedentlich angegeben.

Die eine, welche ein altes Sinngedicht zum Grunde hat, wollte ich am liebsten allegorisch verstanden wissen (AA). Ich muß die übrigen alten Sinngedichte, die man auf ihn gemacht hat, nicht vergessen (BB). Sein Begräbniß war höchst merkwürdig (CC).

„Er hinterließ den Ruhm eines weisen, rechtschaffenen Mannes (DD); eines geselligen, munteren und scherzhaften Mannes (EE); eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten (FF).

„Er war ein Dichter; kein Wunder, daß er gegen die Schönheit ein wenig zu empfindlich war (GG). Es kann leicht seyn, daß es mit den verliebten Ausschweifungen, die man ihm Schuld giebt, seine Richtigkeit hat. Allein ich möchte mit einem neuen Scribenten nicht sagen, daß sein moralischer Charakter dadurch zweifelhaft würde (HH).

„Er hinterließ verschiedene Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten (II). Die gerichtliche Klage, die sie wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt (KK).

„Außer seinen Tragödien führt man auch noch andere Schriften und Gedichte von ihm an (LL).

„Die völlige Entwerfung seines Charakters als tragischer Dichter muß ich bis in die umständliche Untersuchung seiner Stücke versparen. Ich kann jetzt bloß einige allgemeine Anmerkungen voraussenden, zu welchen mich die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben (MM), und verschiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat (NN), veranlassen werden.

„Ich rede noch von dem gelehrten Diebstahle, den man ihm Schuld giebt (OO). Endlich werfe ich alle kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können, in eine Anmerkung zusammen (PP); deßgleichen auch die Fehler, welche die neueren Literatoren in Erzählung seines Lebens gemacht haben (QQ)."

Ausführung.

Es wird Mühe kosten, dieses Gerippe mit Fleisch und Nerven zu bekleiden. Es wird fast unmöglich seyn, es zu einer schönen Gestalt zu machen. Die Hand ist angelegt.

(A)

Von den Quellen.) Diese sind Suidas und ein Unbekannter, der seinen Scholien über die Trauerspiele des Sophokles ein Leben des Dichters vorgesetzt hat. Suidas und ein Scholiast: Quellen! So gefällt es der verheerenden Zeit! Sie macht aus Nachahmern Originale, und giebt Auszügen einen Werth, den ehedem kaum die Werke selbst hatten.

Der Artikel „Sophokles" ist bei dem ersten sehr kurz. Es ist auch nicht dabei angemerkt, woher er entlehnt worden. Niemand hat sich verdienter um ihn gemacht als J. Meursius,[1] der ihn mit Anmerkungen erläutert hat, die ich mehr als einmal anführen werde.

Das Leben des Scholiasten ist etwas umständlicher, und er zieht ältere Währmänner an, für die man alle Hochachtung haben muß, den Aristoxenus, den Ister, den Satyrus. Unter dem ersten versteht er ohne Zweifel den Aristoxenus von Tarent, den bekannten Schüler des Aristoteles, von dessen vielen Schriften uns nichts als ein kleiner musikalischer Tractat übrig geblieben ist. Ammonius[2] führt von ihm ein Werk „von den tragischen Dichtern" an; und in diesem ohne Zweifel wird das gestanden haben, was der Scholiast, den Sophokles betreffend, aus ihm anführt. Ister ist der Schüler des Kallimachus, dessen Diogenes Laertius, Athenäus, Suidas und andere gedenken.[3] Was für einen Satyrus er hingegen meine, will ich nicht bestimmen. Vielleicht den Peripatetiker dieses Namens,[4] unter dessen Leben berühmter Männer auch ein Leben des Sophokles seyn mochte.

Aber hätte ich nicht lieber die zerstreuten Stellen bei dem Plato, Aristoteles, Diodorus Siculus, Pausanias, Athenäus, Philostrat, Strabo, Aristides, Cicero, Plinius rc., die den Sophokles betreffen, die Quellen nennen sollen? Doch sie gedenken seiner nur im Vorbeigehen.

[1] In seiner Schrift: Aeschylus, Sophocles, Euripides, sive de Tragœdiis eorum libri III. Lugduni Batav. 1619. Von Seite 87 bis 94. Sie ist dem 10ten Theile des „Gronov'schen Thesaurus" einverleibt worden.

[2] *Περι ὁμοιων και διαφορων λεξεων;* unter *ῥυεσθαι και ἐρυεσθαι; Αριςοξενος ἐν τῳ πρωτῳ Τραγῳδοποιων περι νεωτερων οὑτω φησι κατα λεξιν* u. s. w.

[3] Vossius de Hist. Gr. lib. IV. c. 12.

[4] Jonsius lib. II. de script. Hist. Philos. c. 11.

Und auch der Bäche, die mich zum Theil zu den Quellen gewiesen haben, kann ich ohne Undankbarkeit nicht vergessen. Wenn ich aber den Gyraldus,[1] den Meursius,[2] und den Fabricius,[3] nenne, so habe ich sie alle genannt. Das sind die einzigen, bei welchen ich mehr zu lernen, als zu verbessern gefunden habe. Bei allen andern war es umgekehrt.

(B)

Ein Athenienser und zwar ein Koloniate.) Suidas: *Σοφοκλης, Σοφιλου, Κολωνηθεν, Ἀθηναιος.* Und der ungenannte Biograph: *Ἐγενετο ουν ὁ Σοφοκλης το γενος Ἀθηναιος, δημου Κολωνηθεν.* Deßgleichen der Grammatiker, von welchem der eine Inhalt des „Oedipus auf Kolonos" ist: *ἠν γαρ Κολωνοθεν.*[4] Auch Cicero[5] bestätigt es: Tanta vis admonitionis inest in locis, ut non sine causa ex his memoriæ ducta sit disciplina. Tum Quintus, est plane, Piso, ut dicis, inquit, nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Coloneus ille locus,[6] cujus incola Sophocles ob oculos versabatur: quem scis quam admirer, quamque eo delecter: me quidem ad altiorem memoriam Oedipodis huc venientis, et illo mollissimo carmine, quænam essent ipsa hæc loca, requirentis, species quædam commovit; inanis scilicet, sed commovit tamen.

Das athenienſische Volk ward wie bekannt in *Φυλας* (Stämme) eingetheilt, und diese *Φυλαι* theilten sich wiederum in verschiedene *Δημους*, das ist Landsmannschaften, wie es Schulze[7] übersetzt hat, und ich es nicht besser auszudrücken wüßte. Nicht selten bemerken die Geschichtschreiber beides: sowohl den Stamm, als die

[1] *Gyraldus* Hist. Poetarum tam græcorum quam latinorum, Dialog. VII.

[2] In der S. 9 Anm. 1 angezogenen Schrift.

[3] Fabricius Bibl. Græca Lib. II. cap. 17.

[4] Sowohl die Ausgabe des Heinrich Stephanus als des Paul Stephanus von 1603 (Seite 483) haben hier *Κολωνοθεν* anstatt *Κολωνηθεν*.

[5] Lib. V. de finibus.

[6] Meursius (Reliqua Attica cap. 6. p. 26) liest: convertebat ad sese Colonus; ille locus etc. und ich ziehe diese Lesart vor.

[7] In seinen Anmerkungen über die Leben des Plutarch, welche Kind seiner Uebersetzung beigefügt hat.

Landsmannschaft. So sagt z. E. Plutarch vom Perikles: **Περικλης των μεν φυλων Ἀκαμαντιδης, των δημων Χολαργευς.** Von unserm Sophokles aber findet sich nur der *Δημος* genannt; und ich wüßte nicht, daß irgend ein Philolog die *δημους* nach ihren *φυλαις* geordnet hätte; wenigstens hat es Meursius in seinem Werke de populis Atticæ nicht gethan. Unterdessen vermuthe ich nicht ohne Grund, daß Sophokles aus dem Hippothoontischen Stamme gewesen ist, wie ich in der Anmerkung (CC) zeigen will.

Es hieß aber der Demos des Sophokles **Κολωνος. Κολωνος** bedeutet überhaupt einen Hügel, eine Anhöhe; *γης ἀναςημα, τοπος ὑψηλος.*[1] Zu Athen aber wurden besonders zwei Hügel so genannt, wovon der eine innerhalb, der andere außerhalb der Stadt lag. Der innerhalb der Stadt war auf dem Marktplatze neben dem Tempel des Eurysaces, und hieß von dem Markte **Κολωνος** *ἀγοραιος*. Von diesem ist die Rede nicht, sondern von dem außer der Stadt, welcher zum Unterschiede **Κολωνος** *ἱππιος* d. i. der Ritterhügel, so wie jenes der Markthügel genannt ward.[2] Und zwar hatte er das Beiwort *ἱππιος* von den darauf befindlichen Altären oder Tempeln des Neptuns *ἱππιου* und der Minerva *ἱππιας*.[3] Aus der obigen Stelle des Cicero, und zwar aus den Worten: nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad

[1] Suidas unter *Κολωνος*.

[2] Man sehe den Harpocration und Pollux, deren Stellen Meursius (Reliq. Att. cap. 6.) anführt. Wie auch den Grammatiker, welcher den zweiten Inhalt des „Oedipus auf Kolonos“ gemacht hat. *Ὁυτω κληθεντι*, sagt dieser von dem Kolonos, *ἐπει και Ποσειδωνος ἐςιν ἱερον ἱππειου και Προμηθεως, και ἀυτου ὁι ὀρεωκομοι ἱςανται.* Der lateinische Uebersetzer macht in dieser Stelle einen sehr albernen Fehler. Er giebt sie nämlich so: quoniam Neptuni Equestris ibi est sacellum et Promethei, quique *ejus mulorum* curam gerunt, ibi considunt. — *Ejus mulorum?* Was mögen das für geheiligte Maulesel gewesen seyn? Er hat das Adverbium *ἀυτου* für den Genitiv des Pronomens angesehen. (S. die Ausgabe des Paul Stephanus. S. 484.)

[3] Warum aber jener eben hier als *ἱππιος* verehrt wurde, war ohne Zweifel dieses die Ursache, weil er

Ἱπποισιν τον ἀκεςηρα χαλινον
Πρωταισιν ταισδ ἐκτισε ἀγυιαις.

(Sophokles in seinem „Oedipus auf Kolonos,“ Zeile 745. 46.) Diese Stelle des Sophokles hat mit der bekannten streitigen Stelle des Virgil:

sese Colonus etc. ist nicht undeutlich zu schließen, daß er zwischen der Akademie und der Stadt gelegen; denn das huc geht hier auf die Akademie. Nun lag diese sechs Stadien von dem Thore, und der Kolonos mußte folglich noch näher liegen. Meursius braucht diesen Ort des Cicero auch sehr glücklich zur Verbesserung einer Stelle des Thucydides, wo gesagt wird, daß der Kolonos ungefähr zehn Stadien von der Stadt liege: *ςαδιους μαλιςα δεκα*; und er vermuthet, daß man anstatt *δεκα* lesen müsse *δ'*.

Diejenigen nun, die in der Nähe dieses *Κολωνος* wohnten, machten den Demos aus, der davon den Namen führte, und hießen *Κολωνιαται*. Niemand kann uns dieses besser sagen als Sophokles selbst:

— — — *Αἱ δε πλησιον γυαι*
Τουδ' ἱπποτην Κολωνον ἑυχονται σφισιν
Αρχηγον ἑιναι, και φερουσι τοὔνομα
Το τουδε κοινον παντες ὠνομασμενον·

heißt es zu Anfange seines „Oedipus auf Kolonos." [1] Und der Scholiast setzt hinzu: *Το του Κολωνου ὀνομα κοινον φερουσι παντες, ὀνομαζομενοι Κολωνιαται δηλονοτι.* Mit der Uebersetzung, welche Vitus Winsemius von dieser Stelle macht, bin ich nichts weniger, als zufrieden:

— Et qui in vicinis compitis habitant agricolæ
Hunc equestrem Colonum precantur sibi
Præsidem esse, atque inde nomen
Commune habent, ac Coloniatæ vocantur.

Equestrem Colonum precantur sibi præsidem esse würde ungefähr heißen: sie verehren diesen Kolonos als ihren Schutzgott. Welch ein Sinn! Ich würde *ἑυχομαι* durch das bloße profiteri,

Tuque ô, cui prima frementem
Fudit equum magno tellus percussa tridenti.

(Georg. lib. I. v. 12. 13.) sehr viel ähnliches. Virgil scheint sie vor Augen gehabt zu haben, und ich muß mich wundern, daß sie keinem von seinen Auslegern beigefallen ist. Denn man kann *πρωταισιν* eben sowohl mit *ἄγυαις*, als mit *ἱπποισιν* verbinden.

[1] Zeile 59 u. f.

aufs höchste durch gloriari geben, und *ἀρχηγον* wenigstens durch generis auctorem ausdrücken. Denn weiter will Sophokles auch nichts sagen, als daß die Landleute da herum sich des Kolonos als ihres Stammorts rühmen und den Namen der Koloniaten von ihm führen.

Wodurch aber dieser Kolonos besonders merkwürdig geworden, das waren die letzten Schicksale des Oedipus. Hier ließ sich dieser unglückliche Mann nieder, als ihn seine grausamen Söhne aus seinem Reiche trieben; hier starb er. Sophokles hat diesen wunderbaren Tod zu dem Inhalte eines Trauerspiels gemacht, *χαριζομενος οὐ μονον τῃ πατριδι αλλα και τῳ ἑαυτου δημῳ*, sagt der Scholiast. Und in der That hat schwerlich ein Dichter seinen Geburtsort glücklicher verewigt als Er. Was ich sonst noch davon zu sagen hätte, verspare ich, bis ich auf das Stück selbst komme, das zum Glücke eines von den übrig gebliebenen ist.

So außer allen Zweifel es nun schon durch diese Zeugnisse und Umstände gesetzt zu seyn scheint, daß Sophokles von Geburt ein Athenienser und zwar ein Koloniate gewesen: so findet man doch eines Alten erwähnt, welcher anderer Meinung seyn wollen. Ister nämlich, wie der ungenannte Biograph anführt, hat vorgegeben, Sophokles sey kein Athenienser, sondern ein Phliasier. Aber da Ister der einzige ist, der dieses gesagt hat, warum soll man sich von ihm irre machen lassen? Und so urtheilt der ungenannte Biograph selbst: *Ἀπιςητεον δε και τῳ Ἰςρῳ φασκοντι αὐτον οὐκ Ἀθηναιον, ἀλλα Φλιασιον ἑιναι· πλην γαρ Ἰςρου παῤ οὐδενι ἑτερῳ τουτ᾽ ἐςιν ἑυρειν.*

Meursius hat, bei Gelegenheit dieser Stelle des Biographs, einen Fehler begangen. In seinen Anmerkungen nämlich über das Leben des Sophokles aus dem Suidas gedenkt er unter dem Worte *Κολωνηθεν* dieser Meinung des Ister, und sagt; Ister e populo Phliensi fuisse eum tradiderat. Nun ist populus hier dem Meursius soviel als *δημος*. Ister aber hat dem Sophokles nicht bloß den Koloniaten, nicht bloß den populum, *δημον*, sondern überhaupt den Athenienser absprechen wollen. Dieses ist aus dem Gegensatze klar: *οὐκ Ἀθηναιον ἀλλα Φλιασιον*. Wäre unter *Φλιασιος* bloß

der *δημος* zu verstehen, so könnte er ja eben so wohl ein Phliasier und Athenienser, als ein Koloniate und ein Athenienser seyn. Eine dunkele Erinnerung, die dem Meursius vielleicht beiwohnte, daß es wirklich einen *δημον*, Namens *Φλυα*, gegeben, hat ihn ohne Zweifel zu diesem Fehler verleitet. Allein des Unterschieds in den Buchstaben nicht zu gedenken, so heißt das Adjectivum von *Φλυα* nicht *Φλυασιος*, sondern einer aus diesem *δημῳ* heißt *Φλυευς*. Ich berufe mich deßwegen auf folgende Inscription bei dem Spon: [1]

ΣΕΛΕΥΚΟΣ
ΞΕΝΩΝΟΣ
ΦΛΥΕΥΣ

Φλιασιος hingegen ist das Gentile von *Φλιους*. Phlius aber war eine Stadt in dem Peloponnesus und zwar in Achaia, nicht weit von Sicyon.[2] Aus diesem Phlius also und nicht aus Phlya muß Ister den Sophokles gebürtig geglaubt haben.

Strabo sagt, das alte Phlius habe an dem Berge Kölossa gelegen. Dieses bringt mich auf eine Vermuthung. Sollte wohl Ister anstatt *Κολωνηθεν*, gelesen haben *Κοιλωσσηθεν*?

(C)

Sein Vater hieß Sophilus.) Man sehe das Zeugniß des Suidas unter (A). Dieses bestätigt der ungenannte Biograph: *ὑιος δε Σοφιλου*. Und ein Ungenannter in der „Anthologie:“ [3]

Τον σε χοροις μελψαντα Σοφοκλεα παιδα Σοφιλου,
Τον τραγικης μουσης ἀϛερα Κεκροπιον

u. s. w. Clemens Alexandrinus[4] schreibt ihn *Σοφιλλος*. So auch

[1] In den Excerptis ex Jacobi Sponii Itinerario, de Populis Atticis, welche des Meursius Reliq. Atticis beigefügt sind. S. 59.

[2] Strabo im 8ten Buche S. 586 nach der Ausgabe des Almeloveen. Stephanus Byzantinus: *ΦΛΙΟΥΣ, πολις Πελοποννησου — το ἐθνικον Φλιουντος, ἠ Φλιουσιος — Πλεονασμῳ δε του α, Φλιασιος*. Für *πλεονασμῳ* liest Gronovius *μεταπλασμῳ*. (Variae Lectiones in *Stephano* p. 26.)

[3] Libro III. cap. 25. ep. 42.

[4] In seiner Ermahnungsrede an die Griechen S. 36, nach der Ausgabe des D. Heinsius.

Tzetzes.[1] Diodorus Siculus hingegen schreibt ihn *Θεοφιλος*.[2] Ich wollte darum aber nicht mit dem Meursius sagen: Ergo emendandus Diodorus Siculus. Denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß *Σοφιλος* und *Θεοφιλος* im Grunde einerlei Namen sind, indem der Dorische Dialekt *Σιος* anstatt *Θεος* sagt. Daher es denn auch die lakonische Aussprache war. Wenn die Athenienserin *νη τω ϑεω* schwur, schwur die Spartanerin *ναι σιω*. Es war Ein Schwur; obgleich beide verschiedene Gottheiten damit meinten.[3]

Das war sein Name; nun von seinem Stande. War Sophilus, der Vater unseres Dichters, einer von den vornehmeren oder geringeren Bürgern? Aristoxenus und Ister haben das letztere behauptet; denn beide haben ihn zu einem Handwerker, jener zu einem Zimmermanne oder Schmiede, und dieser zu einem Schwertfeger gemacht. Allein dem ungenannten Biograph kommt dieses unglaublich vor; und zwar aus zwei Gründen, davon einer von der Feldherrnstelle, welche Sophokles nachher, zugleich mit den vornehmsten Männern des Staats, bekleidet, und der andere von dem Stillschweigen der Komödienschreiber hergenommen ist. Er wählt also den Mittelweg und sagt, daß Sophilus vielleicht nur Knechte gehalten habe, die jene Handwerke treiben müssen: *Ὑιος του Σοφιλου, ὁς ουτε (ὡς Αριϛοξενος φησι) τεκτων, ἡ χαλκευς ἠν· ουτε (ὡς Ιϛρος) μαχαιροποιος την ἐργασιαν. Τυχον δε ἐκεκτητο δουλους χαλκεας ἡ τεκτονας· οὐ γαρ ἐικος τον ἐκ τοιουτων γενομενον ϛρατηγιας ἀξιωϑηναι συν Περικλει και Θουκυδιδῃ, τοις πρωτοις της πολεως· ἀλλ᾽ οὐδ᾽ ἀν ὑπο των κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειϑη, των οὐδε Θεμιϛοκλεους ἀποσχομενων.*

Den ersten Grund halte ich für den stärksten nicht. Ich werde in der Anmerkung (O) mehr davon sagen. Der zweite aber dünkt mich desto wichtiger. Ein geringes Herkommen war für die Dichter der alten Comödie eine unerschöpfliche Quelle von Spöttereien. Wehe

[1] Chil. VI. 69.
[2] Bibl. Hist. lib. XIII. p. 222. edit. Rodom.
[3] S. die „Lysistrata" des Aristophanes, Zeile 81 und 146, und was Kisetus über die erstere anmerkt.

dem berühmten Manne, dem sie von dieser Seite etwas vorrücken konnten! Da war kein Verschonen, wenn er sich um den Staat auch noch so verdient gemacht hätte. Themistokles, sagt der Biograph, erfuhr es. Und der gute Euripides! setze ich hinzu. Wie viel mußte er, wegen seiner Mutter Klito, die eine Krauthöckerin (*λαχανοπωλις*) gewesen war, von dem Aristophanes leiden! Nun war zwar Aristophanes ein besonderer Feind des Euripides, dem er den Sophokles sehr weit vorzog. Aber würde er dieser poetischen Gerechtigkeit wegen einen Einfall unterdrückt haben? Da kennt man den Aristophanes nicht! Da kennt man die alte Comödie nicht! Als Sophokles in seinem Alter Gedichte für Geld machte, wozu ihn vielleicht die Noth zwang, wie bitter warf es ihm Aristophanes vor! Ich rede in der Anmerkung (P) hiervon mehr. Und er sollte ihm seine geringe Herkunft geschenkt haben? Auch Kratinus, auch Eupolis und wie sie alle heißen, sollten sie ihm geschenkt haben? Denn man muß annehmen, daß der Biograph, oder die Währmänner des Biographs, von der alten Comödie mehr gelesen hatten, als uns davon übrig geblieben ist.

Aber was soll ich zu dem Mittelwege sagen, den der Biograph hier nehmen will: „daß der Vater des Sophokles vielleicht nur Knechte gehalten, die jene Handwerke treiben müssen?“ Das heißt viel zu viel einräumen. Denn derjenige Bürger zu Athen, welcher mit den Handthierungen seiner Knechte wucherte, war noch lange kein vornehmer Bürger; er gehörte aufs Höchste in die Classe der Mittelbürger, *των μετριων πολιτων*. Ja der Sohn eines solchen Bürgers war noch immer den Spöttereien der Comödienschreiber über das mittelbare Gewerbe seines Vaters ausgesetzt. Ich berufe mich dieserwegen auf das, was Plutarch [1] von dem Redner Isokrates sagt: *Ἰσοκρατης Θεοδωρου μεν ἠν παις του Ἐρεχϑιεως* [2] *των μετριων πολιτων, ϑεραποντας ἀυλοποιους κεκτημενου, — ὁϑεν ἐις τους ἀυλους κεκωμῳδηται ὑπο Ἀριςοφανους και Στρατιδος.* Hier ist ein Mann, welcher Flötenmacher in seinem Brode hält; aber eben darum gehörte dieser Mann unter die Mittel-

[1] In den Lebensbeschreibungen der zehn Redner, unter welchen das Leben des Isokrates das vierte ist.

[2] Wie Xylander anstatt *του ἀρχιερεως* mit vollkommenem Grunde liest.

bürger, und der Sohn bekam von dem Aristophanes und Stratis des Vaters Flöten fein zu hören.

Widerspricht also die unterlassene Spötterei der Comödienschreiber dem Aristoxenus und Ister, so widerspricht sie auch der Vermuthung des Biographs, und Sophilus muß nothwendig einer von den Edeln der Stadt gewesen seyn, die reines Vermögen genug besaßen, entweder in die Classe der Pentakosiomedimnen, oder wenigstens in die Classe der Ritter zu gehören. Dieser Behauptung kommt das Zeugniß eines Alten, eines späteren Römers zwar, aber doch eines Mannes zu Statten, der mit der griechischen Literatur genau bekannt war. Der ältere Plinius [1] nämlich nennt unsern Dichter ausdrücklich principe loco genitum Athenis. Wird Plinius das aus seinem Kopfe gesagt haben? Wird er sich nicht auf Zeugnisse gestützt haben, die wenigstens den Zeugnissen des Isters und Aristoxenus die Wage gehalten?

Ich habe über dieses eine Vermuthung, woraus das nachtheilige Vorgeben des Aristoxenus und Ister entstanden seyn kann, die hoffentlich keine von den unglücklichsten seyn wird. Auf dem zweiten *Κολωνος*, welcher zum Unterschiede *ἀγοραιος* hieß, ließen sich alle diejenigen treffen, welche für Lohn arbeiteten, und hießen von diesem ihrem Versammlungsorte *Κολωνιται*. [2] Was ist nun leichter zu vermengen als *Κολωνιται* und *Κολωνιαται*? Sophokles aber, und folglich auch sein Vater, war ein *Κολωνιατης*. So fanden ihn Aristoxenus und Ister genannt, und lasen es für *Κολωνιτης* und machten ihn zu einem Manne, der für Lohn arbeitet. Meine Vermuthung wird dadurch bestärkt, daß sie weder unter einander, noch mit sich selbst einig sind, welches Handwerk Sophilus eigentlich getrieben habe. Denn ein *Κολωνιτης* konnte ein Zimmermann, ein Schmied und ein Schwertfeger seyn.

[1] Histor. Nat. lib. XXXVII. Sect. XI. §. 1. Edit. Hard. Ich gedenke dieser Stelle des Plinius unter (X) mit mehreren.

[2] Suidas unter diesem Worte: *Ὁυτως ὠνομαζον τους μισθωτους· ἐπειδη περι τον Κολωνον ἐιςηκεσαν, ὅς ἐςι πλησιον της ἀγορας.* Suidas hat hier den Harpocration ausgeschrieben, welcher die nämlichen Worte aus einer Rede des Hyperides anführt.

Will man mir über dieses *Κολωνιτης* noch eine grammatikalische Grille erlauben? Ich halte die Sylbe *της* hier für etwas mehr, als für die bloße Endung, welche verschiedene Gentilia bekommen. Ich halte sie für das Nennwort *θης*, welches einen Arbeiter um Lohn bedeutet. *Ὁτι ὁ παρ' ἀλλοις*, merkt Photius aus den Chrestomathieen des Helladius an,[1] *μισθου δουλευων, θης καλειται, ἡ παρα το θειναι, ὁ δηλοι το χερσιν ἐργαζεσθαι και ποιειν· — ἡ κατα μεταθεσιν του τ ἐις το θ· το γαρ πενεσθαι και τηтασθαι του βιου, οἱον ςερεσθαι, ἀναγκαζει πολλους τα δουλων πραττειν.* Nun weiß ich zwar wohl, daß *θης* in der mehrern Zahl *θητες* hat, und daß es also nach Verwandlung des *θ* in das vielleicht ursprüngliche *τ* *Κολωνιτητες* heißen müßte, und nicht *Κολωνιται*; ich weiß aber auch, daß der gemeine Gebrauch, welcher die Abänderung der Wörter in seiner Gewalt hat, sich wenig um die Herleitung bekümmert. Das *θειναι* in der angeführten Stelle ist unser thun.

(D)

In dem 2ten Jahre der 71sten Olympias geboren.) Der ungenannte Biograph: *Γεννηθηναι δε ἀυτον φασιν ἑβδομηκοςῃ πρωτῃ ὀλυμπιαδι κατα το δευτερον ἐτος, ἐπι Αρχοντος Αθηνῃσι Φιλιππου.* Mit ihm stimmt der Ungenannte, von welchem wir ein kurzes historisches Verzeichniß der Olympiaden (*Ολυμπιαδων ἀναγραφην*) haben,[2] auf das genaueste überein. Er schreibt unter dem 2ten Jahre *ΟΑ. ΟΑ. Φιλιππος Σοφοκλης ὁ τραγωδοποιος ἐγεννηθη.* Doch merkt eben dieser Ungenannte auch unter dem 3ten Jahre der 73sten Olympias an: *Σοφοκλης ἐγεννηθη κατα τινας.* Und unter diese einige gehört Suidas, in dem Artikel von unserm Dichter: *τεχθεις κατα την ογ' Ολυμπιαδα.* Es wird aber aus anderen

[1] Diesen Auszug des Photius aus dem Helladius hat Meursius übersetzt und mit Anmerkungen erläutert; und so ist er dem 10ten Bande des „Gronov'schen Thesaurus" als ein besonderes Werk einverleibt worden.

[2] Man findet dieses Ungenannten *Ολυμπιαδων ἀναγραφην* unter andern in der Janssonischen Ausgabe der Chronik des Eusebius von 1658 Seite 313 u. f. Die Kritiker pflegen sie unter dem Titel Anonymi Descript. Olympiad. anzuführen.

Datis erhellen, daß man sich an diese einige nicht kehren dürfe, und daß die erstere Meinung allerdings den Vorzug verdiene.

Der ungenannte Biograph fährt fort: *ην δε Αισχυλου μεν νεωτερος ετη δεκαεπτα, Ευριπιδου δε παλαιοτερος εικοσιτεσσαρα.* „Er war 17 Jahre jünger als Aeschylus und 24 Jahre älter als Euripides.“ Dem zu Folge müßte Aeschylus in dem 1sten Jahre der 67sten, und Euripides in dem 2ten der 77sten Olympias geboren seyn. Doch beides streitet wider alle Zeugnisse, die man von der Geburtszeit dieser beiden Dichter hat, so verschieden sie auch unter sich selbst seyen. Fabricius [1] hat dieses bereits angemerkt: Auctor vitæ Sophoclis ait, Sophoclem Aeschylo juniorem annis XVIII (man lese XVII) seniorem Euripide annis XXIV. Pro quibus rationibus Aeschylus natus fuerit Olymp. LXVII. 1. Euripides Olymp. LXXVIII. (man lese LXXVII.) quod utrumque aliorum scriptorum testimoniis refellitur. Nun ist die wahrscheinlichste Meinung, daß Aeschylus in der 63sten Olympias und Euripides in dem 1sten Jahre der 75sten geboren worden. Wie also, wenn mein ungenannter Biograph geschrieben hätte: *ην δε Αισχυλου μεν νεωτερος ετη εικοσιτεσσαρα, Ευριπιδου δε παλαιοτερος δεκαεπτα;* „Er war 24 Jahre jünger als Aeschylus und 17 Jahre älter als Euripides? Würde er der Wahrheit nicht um ein großes näher kommen? Mich wundert, daß Fabricius auf diese Vermuthung nicht gefallen ist.

Der Scholiast des Aristophanes merkt bei der 75sten Zeile der Frösche an: *ην γαρ Σοφοκλης Αισχυλου μεν ετεσιν επτα νεωτερος, Ευριπιδου δε κδ'.* „Sophokles sey 7 Jahre jünger als Aeschylus und 24 Jahre jünger als Euripides gewesen.“ Nichts kann deutlicher in die Augen fallen, als daß der Scholiast von den Abschreibern hier jämmerlich verstümmelt worden. Was aber L. Küster in seinen Noten darüber anmerkt, ist nur zum Theil richtig: Loco huic pessimum vulnus negligentia librariorum inflictum est: qui proinde ut in integrum restituatur, pro *ετεσιν επτα* scribendum est *ετεσιν δεκαεπτα:* et deinde post *Ευριπιδου δε*, inserenda est vox *πρεσβυτερος* vel *παλαιοτερος*, quæ

[1] Biblioth. Gr. lib. II. cap. 17. p. 619.

non sine manifesto sensus detrimento hic omissa est. Absurdum enim est dicere, Sophoclem Aeschylo juniorem tantum fuisse septem annis; Euripide vero, viginti quatuor annis: eum Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse nemo ignoret. Contra Sophoclem Aeschylo juniorem fuisse septendecim annis, Euripide vero seniorem viginti quatuor annis, non solum evincunt rationes chronologicæ, sed etiam expresse testatur Anonymus in vita Sophoclis etc. Und hierauf folgen die angeführten Worte des ungenannten Biographs. Allein was will Küster, wenn er sagt, es wisse jedermann, daß Euripides erst viele Jahre nach dem Aeschylus gelebt habe? Aeschylus ist, den Arundelschen Marmorn zu Folge, in dem 1sten Jahre der 80sten Olympias gestorben. Und in der 79sten hatte sich Euripides bereits als einen tragischen Dichter bekannt gemacht. Man lasse aber den Aeschylus auch in der 78sten gestorben seyn, so war Euripides doch damals schon geraume Zeit geboren, und man kann auf keine Weise sagen: Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse. Sollen aber diese Worte nur bedeuten, Euripides überlebte den Aeschylus viele Jahre: so weiß ich gar nicht, was wider den Scholiasten daraus folgt. Denn könnte dem ungeachtet Aeschylus nicht später geboren seyn als Euripides? Und bleibt er es nicht auch alsdann noch, wenn man schon die 7 Jahre in 17 verwandelt hat? Kurz, das ist der rechte Weg gar nicht, die Verstümmlung des Scholiasten ins Licht zu setzen; sondern Küster hätte geradezu sagen sollen: Es sey ausgemacht, daß Sophokles älter als Euripides gewesen. Er hätte sich ohne Umschweif auf das Zeugniß des A. Gellius,[1] oder wer ihm sonst beigefallen wäre, berufen müssen, und man würde es ihm ohne Umstände eingeräumt haben, daß *παλαιοτερος* oder ein ähnliches Wort fehle. Wenn er aber sagt, es erhelle aus chronologischen Berechnungen wirklich, daß Sophokles 17 Jahre jünger als Aeschylus, und 24 Jahre älter als Euripides gewesen sey: so ist es gerade das Gegentheil von dem, was Fabricius sagt. Er traut dem ungenannten Biograph, ohne ihm nachzurechnen, der der Wahrheit doch sehr weit verfehlt, wenn

[1] *Noct. Att. lib. XVII. cap.* 21. Qui in hoc tempore nobiles celebresque erant, Sophocles ac *deinde* Euripides etc.

man ihm durch meine vorgeschlagene Versetzung nicht einigermaßen zu Hülfe kommen will.

Meursius, in seinen Anmerkungen über den Artikel des Suidas, sagt: Alii Olympiade XCI anno 2. Sophoclem natum tradunt. Von diesen anderen, welche vorgeben sollen, Sophokles wäre in dem 2ten Jahre der 91sten Olympias geboren, habe ich nie etwas gehört, auch wohl sonst niemand in der Welt. Es hat sich offenbar ein Druckfehler hier eingeschlichen; denn in der gleich darauf folgenden Stelle des Biographs liest Meursius selbst: *Ὀλυμπιαδι ἑβδομηκοςῃ πρωτῃ*, und nicht *ἐννενηκοςῃ πρωτῃ*. Ich will hoffen, daß man in der neuen Ausgabe der sämmtlichen Werke des Meursius diesen Fehler bemerkt und verbessert hat. In dem „Gronov'schen Thesaurus," welchem die Schrift des Meursius doch nach einer vermehrten Handschrift des Verfassers einverleibt worden, ist er glücklich stehen geblieben.

(E)

Eine gute Erziehung — Die Tanzkunst und die Musik bei dem Lamprus — In dieser und im Ringen den Preis.) Der ungenannte Biograph: *Καλως τε ἐπαιδευϑη και ἐτραφη ἐν ἐυποριᾳ — Διεπονηϑη δε και ἐν παισι και περι παλαιςραν και μουσικην, ἐξ ὡν ἀμφοτερων ἐςεφανωϑη, ὡς φησιν Ιςρος· ἐδιδαχϑη δε την μουσικην παρα Λαμπιου.* Und Athenäus [1] sagt von ihm: *ἠν και ὀρχηςικην δεδιδαγμενος, και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ.*

Die Erziehung der Griechen ist bekannt. Grammatik, Musik, Gymnastik: hierin und nach dieser Ordnung wurden ihre Kinder unterrichtet. Die Theile der Gymnastik waren *ὀρχησις* und *παλη*, das Tanzen und das Ringen. Ich will aber das Wort Ringen hier in eben dem weitläuftigen Sinne genommen wissen, als das griechische *παλη*, unter welchem noch viel andere gymnastische Uebungen als das eigentliche Ringen verstanden wurden.

Den nun, bei welchem Sophokles die Musik lernte, nennt der ungenannte Biograph Lampias. Athenäus hingegen nennt seinen Lehrer in der Musik und Orchestik, das ist demjenigen Theile der Gymnastik,

[1] Lib. I. p. 20. Edit. Casaub.

welcher das Tanzen begreift, Lamprus. Sie meinen beide Einen Mann, dessen Name bei dem ersten nur verschrieben ist. — Und dieser Lamprus war der berühmteste Lehrer seiner Zeit. Cantare ad chordarum sonum, sagt Nepos von dem Epaminondas, doctus est a Dionysio, qui non minore fuit in musicis fama, quam Damon aut Lamprus.

Ich habe verschiedenes über diesen Mann anzumerken. Ich fange bei einem offenbaren Irrthume an, in welchem Fabricius seinetwegen gewesen ist. Nach ihm nämlich soll eben dieser Lamprus auch den Sokrates in der Musik unterrichtet haben. Musicam et saltandi artem a *Lampro* edoctus,[1] sagt er von unserm Dichter, und setzt in der Note hinzu: eodem qui Socratem docuit. Und an einer anderen Stelle:[2] Idem ni fallor Lamprus a quo Musicam edoctum se profitetur Socrates apud Platonem Menexeno. Und das soll Sokrates bei dem Plato selbst sagen? Fabricius kann diese Anführung unmöglich selbst nachgesehen haben. Denn Sokrates sagt es daselbst nicht nur nicht, sondern sagt sogar gerade das Gegentheil. Er unterhält sich mit dem Menexenus von der Lobrede, welche den im Treffen gebliebenen Atheniensern gehalten werden soll. Er sagt, es sey dieses ein Stoff, der eben nicht viel Geschicklichkeit erfordere. Denn was für Schwierigkeiten könne es haben, Athenienser in Athen zu loben? Ganz anders wäre es, wenn der Redner Athenienser in Sparta, oder Spartaner in Athen loben müßte. Und also, fragt Menexenus den Sokrates, getraust du dich wohl diese Rede selbst zu halten? Warum nicht? erwiedert Sokrates. *Και ἐμοι μεν γε, ὦ Μενεξενε, οὐδεν θαυμαϛον ὁιῳτ' ἐιναι ἐιπειν, ᾧ τυγχανει διδασκαλος οὐσα οὐ πανυ φαυλη περι ῥητορικης, ἀλλ' ἡπερ και ἀλλους πολλους και ἀγαθους ἐποιησε ῥητορας, ἑνα δε και διαφεροντα των Ελληνων, Περικλεα του Ξανθιππου. ΜΕ. Τις ἁυτη; ἠ δηλονοτι Ασπασιαν λεγεις; ΣΩ. Λεγω γαρ· και Κοννον γε του Μητροβιου, οὑτοι γαρ μοι δυο ἐισι διδασκαλοι· ὁ μεν μουσικης· ἡ δε ῥητορικης· ὁυτω μεν οὐν τρεφο-*

[1] Bibl. Gr. Lib. II. cap. 17. §. 1.
[2] Bibl. Gr. Lib. II. cap. 15. §. 36.

μενον ἀνδρα οὐδεν θαυμαςον δεινον ἑιναι λεγειν· ἀλλα και ὁςις ἑμου κακιον ἐπαιδευθη, μουσικην μεν ὑπο Λαμπρου παιδευθεις, ῥητορικην δε ὑπο Αντιφωντος του Ῥαμνουσιου, ὁμως κἀν οὑτος ὁιος τ' ἑιη Ἀθηναιους γε ἐν Ἀθηναιοις ἐπαινων ἐνδοκιμειν. Ich, sagte er, der ich in der Beredtsamkeit die Aspasia, und in der Musik den Konnus zum Lehrmeister habe, sollte nicht im Stande seyn, eine dergleichen Lobrede zu halten? Die könnte ja wohl einer halten, der einen schlechteren Unterricht genossen hätte als ich; der die Musik von dem Lamprus und die Beredtsamkeit von dem Antiphon gelernt hätte. — Weit gefehlt also, daß Sokrates hier vorgeben sollte, die Musik von dem Lamprus gelernt zu haben; er ist vielmehr stolz darauf, daß er sie nicht von ihm gelernt hat, daß er sie von einem besseren Meister erst jetzt lernt.

Was mag aber wohl den Fabricius zu diesem Irrthume verleitet haben? Ohne Zweifel eine Stelle des Sextus Empiricus, oder vielmehr eine vermeinte Verbesserung, die Menage darin machen will. Σωκρατης, erzählt Sextus Empiricus, [1] καιπερ βαθυγηρως ἠδη γεγονως, οὐκ ᾐδειτο προς Λαμπωνα τον κιθαριςην φοιτων· και προς τον ἐπι τουτῳ ὀνειδισαντα λεγειν, ὁτι κρειττον ἐςιν ὀψιμαθη μαλλον, ἡ ἀμαθη διαβαλλεσθαι. Hier heißt der Citharist, von welchem sich Sokrates noch in seinem hohen Alter unterweisen lassen, Lampon, und Menage [2] sagt: obiter moneo pro Λαμπωνα legendum omnino Λαμπρον. Aber warum denn? Um den Sextus Empiricus statt eines kleinen Fehlers einen weit gröberen begehen zu lassen? Es ist wahr, des Sokrates Lehrer in der Musik hieß nicht Lampon, er hieß Konnus; Sextus irrt sich in dem Namen. Aber er würde sich in mehr als in dem Namen geirrt haben, wenn er Lamprus geschrieben hätte. Denn Lamprus konnte damals schwerlich mehr leben. Man überschlage es nur. Lamprus unterrichtete den Sophokles vor seinem 16ten Jahre, und der Lehrer konnte leicht 20 Jahr älter seyn als der Schüler; Sokrates war beinahe 30 Jahr jünger als Sophokles, und lernte die

[1] Lib. VI. adversus Mathematicos.
[2] In seinen Anmerkungen über den Diogenes Laertius Lib. II. Sogm. 32.

Musik *βαθυγηρως ἠδη γεγονως*, als er schon sehr alt war. Nun lasse man ihn nur 50 Jahr gewesen seyn, und rechne zusammen. Müßte nicht Lamprus beinahe ein Greis von 100 Jahren gewesen seyn, wenn er den Sokrates in diesem Alter noch hätte unterrichten können? Aus den Worten des Sokrates bei dem Plato ist auch nichts weniger zu schließen, als daß Lamprus damals noch gelebt habe. Er spricht nicht von jungen Leuten, die noch jetzt schlechter unterrichtet würden als er; er redet von schon gebildeten Rednern, die schlechter unterrichtet worden.

Und hätte doch auch Muretus diese Umstände der Zeit ein wenig überlegt! Er würde unsern Lamprus schwerlich in einer Stelle des Aristoteles gefunden haben, in welcher nichts als die Buchstaben seines Namens in der etymologischen Bedeutung desselben vorkommen. Man höre ihn nur.[1] Aristoteles septimo Politicon, quorundam errorem notans, qui felicitatis causam non in virtute, sed in opibus ac copiis esse censent, ait perinde eos ridicule facere, ac si, quod musicus aliquis bene caneret, ejus rei causam non in artem, sed in lyram referrent. Id autem his verbis exprimit: *Διο και νομιζουσιν ἀνθρωποι της ἐυδαιμονιας ἀιτια τα ἐκτος ἐιναι των ἀγαθων· ὡσπερ ἐι του κιθαριζειν λαμπρον και καλως ἀιτιῳτο την λυραν μαλλον της τεχνης*. Quibus in verbis, ut illud prætercam, quod legi malim aut *ἀιτιωντο*, aut *ἐι τις του κιθαριζειν*, aliud mihi multo gravius subesse mendum videtur. Neque enim *του κιθαριζειν λαμπρον και καλως*, sed *του κιθαριζειν Λαμπρον καλως* legendum puto. *Λαμπρος* enim veteris musici proprium nomen fuit: quam boni nihil ad rem: hoc enim tantum significat Aristoteles, *si Lamprus bene canat*, id non lyra sed artificio ipsius effici, et ridiculum fore, si quis id non artificio ipsius sed lyræ tribuendum esse contendat. So sinnreich diese Veränderung ist, so überflüssig ist sie auch. Denn warum soll hier *λαμπρον* der Name eines Musikers seyn? Weil er es seyn kann? Weil auch alsdann noch die Worte einen Sinn

[1] Var. Lect. lib. IX. cap. 5.

behalten? Ist das Grundes genug? Hätte Muretus nicht vorher zeigen müssen, daß κιϑαριζειν λαμπρον και καλως keinen Sinn, oder wenigstens keinen guten Sinn mache? Und konnte er das? Konnte ihm unbekannt seyn, daß λαμπρος auch von der Stimme, und folglich von den Tönen überhaupt gesagt werde? Freilich, wenn man λαμπρον hier bloß durch clare übersetzt, wie es sowohl P. Victorius als Lambinus thut,[1] so scheint λαμπρον κιϑαριζειν mehr ein Werk der Cither, als der Kunst zu seyn. Allein es heißt hier das, was wir im Deutschen durch rein ausdrücken; und λαμπρον κιϑαριζειν in diesem Sinne rein spielen, ist nicht dem Instrumente, sondern der kunstmäßigen Stimmung und der Geschicklichkeit des Griffs beizumessen. Doch das alles ist mein Hauteinwurf noch nicht. Sondern dieser, wie gesagt, ist aus der Zeitrechnung hergenommen. Wenn es wirklich bei dem Aristoteles του κιϑαριζειν Λαμπρον καλως hieße: würde man nicht annehmen müssen, daß Lamprus damals noch gelebt habe? Denn nur einem noch lebenden und in der Blüthe seines Rufs stehenden Künstler pflegt man ein dergleichen Compliment im Vorbeigehen zu machen. Ist es aber möglich, daß Lamprus zu der Zeit noch leben konnte, als Aristoteles schrieb? Er müßte weit über 100 Jahre geworden seyn, wenn er nur da noch gelebt hätte, als Aristoteles geboren ward. Wie wäre dieser auf einen Mann gefallen, den er nie gekannt, nie gehört hatte?

Das waren also zwei Stellen, in die man den Lamprus mehr hineingelegt, als ihn darin gefunden hat. Hier sind zwei andere, in welchen er wirklich ist. Sie sind beide aus dem Athenäus. Die eine steht gegen das Ende des 11ten Buchs, wo von den Anzüglichkeiten und Verleumdungen, deren sich Plato schuldig gemacht habe, die Rede ist. Und da wird denn auch der obigen Stelle des Weltweisen gedacht, wo er des Lamprus auf eine nicht vortheilhafte Art erwähnt: Εν δε τῳ Μενεξενῳ οὐ μονον Ιππιας ὁ Ηλειος χλευαζεται, ἀλλα και ὁ Ραμνουσιος Αντιφων, και ὁ μουσικος Λαμπρος· Allein Λαμπρος χλευαζεται; das heißt die Sache ein wenig übertreiben. Plato spottet des Lamprus ja eben nicht.

[1] Und wie es Muretus selbst in der seinen Lect. var. angehängten interpretatione graecor. locorum thut.

Denn spottet man denn gleich eines Künstlers, wenn man sagt, daß ein anderer über ihn ist?

Aus der zweiten Stelle des Athenäus [1] ersieht man, daß Lamprus sich des Weins enthalten hat und ein Wassertrinker gewesen ist. Deßgleichen, daß der Comödienschreiber Phrynichus ihn in einem seiner Stücke angestochen habe, wo er die Kibitze seinen Tod beklagen lassen: *Υδροποτης δε ἠν και Λαμπρος ὁ μουσικος, περι οὑ Φρυνιχος φησι λαρους θρηνειν, ἐν ὁισι Λαμπρος ἐναπεθνησκεν ἀνθρωπος ὑδατοποτας, μινυρος ὑπερσοφιστης, μουσων σκελετος, ἀηδονων ἠπιαλος, ὑμνος ᾀδου.* Wenn ich diese Stelle recht verstehe, so hat das Stück selbst, in welchem Phrynichus den Lamprus durchgezogen, *λαροι*, die Kibitze geheißen. Ich ziehe nämlich *ἐν ὁισι* auf *λαρους*, und die folgenden Worte sind mir der Threnus (oder ein Stück wenigstens davon), den der Dichter die Kibitze über den Tod des Musikus singen lassen. Und das ohne Zweifel in einem Theile des Chorus, welchen die Kibitze gemacht. Denn die Worte selbst scheinen mir zerrissene anapästische Zeilen zu seyn, die ich einem andern in Ordnung zu bringen überlassen will. Ich weiß zwar wohl, daß weder Dalechampius in seiner Uebersetzung, noch Casaubonus in seinen vortrefflichen Anmerkungen über den Athenäus, hier den Titel einer Comödie des Phrynichus wahrgenommen zu haben scheinen. Ich weiß auch, daß unter den Stücken, welche Suidas [2] diesem Dichter zueignet, sich keines dieses Namens befindet; daß auch Meursius, [3] welcher doch alle von dem Suidas benannte Stücke da oder dort angeführt gefunden, keine *λαρους* aufgetrieben hat. Aber dem ungeachtet kann ich Recht haben; denn wie gesagt,

[1] Lib. II. p. m. 44.

[2] *Φρυνιχος, Αθηναιος, Κωμικος των ἐπιδευτερων της ἀρχαιας κωμῳδιας. — Δραματα δε αὐτου ἐϛι ταυτα· Εφιαλτης, Κοννος, Κρονος, Κωμαϛαι, Σατυροι, Τραγῳδοι, ἡ Απελευθεροι, Μονοτροπος, Μουσαι, Μυϛης, Ποαϛριαι.* Die Worte des Suidas *δραματα δε αὐτου ἐϛι ταυτα*, folgende Stücke sind von ihm, wollen aber eben nicht sagen, daß er sonst keine gemacht habe. Und wenn sie es auch sagten, so hat Suidas in ähnlichen Fällen schon mehr als einmal geirrt. Von dem Eupolis z. E. sagt er: *ἐδιδαξε δραματα ιζ.* Und Meursius hat deren noch mehr als zwanzig angeführt gefunden.

[3] Bibl. Attica Lib. V.

ich wüßte nicht auf was *ἐν ὀισι* anders gehen könnte, als auf *λαρους*. Die Zunamen übrigens, die Phrynichus hier unserm Lamprus giebt, scheinen, außer von seinem Wassertrinken, von seinem Alter und seinen allzu traurigen Melodien hergenommen zu seyn. Er heißt der klägliche Virtuose, das Gerippe der Musen, das Fieber der Nachtigallen, das Klagelied der Hölle; denn auch diese Bedeutung, wie bekannt, hat *ὑμνος*. Wenn aber Muretus an dem angezogenen Orte sagt: Hunc Lamprum Athenæus, *non sane ex consuetudine musicorum*, abstemium fuisse ait etc., so hat Muretus die Zeiten schändlich verwechselt. Ein alter Cithariste war mehr ein Lehrer der Mäßigkeit und Tugend, als der Tonkunst. *Οι τ᾽ ἀν κιθαριςαι, ἑτερα τοιαυτα, σωφροσυνης τε ἐπιμελουνται, και ὁπως ἀν ὁι νεοι μηδεν κακουργωσι*, sagt Plato. [1]

Diesen zwei Stellen aus dem Athenäus könnte ich eine dritte aus dem Plutarch [2] beifügen, wo eines lyrischen Dichters Namens Lamprus gedacht wird; und wer die genaue Verbindung erwägt, in welcher zu den damaligen Zeiten die Poesie mit der Dichtkunst stand, wird sich nicht lange bedenken, ihn für unsern Lamprus zu halten. Seine Lieder stehen da mit den Liedern des Pindars, des Pratinas, *και των λοιπων ὁσοι των λυρικων ἀνδρες ἐγενοντο ποιηται κρουματων ἀγαθοι*, in einer Reihe.

(F)

Um die Tropäen, nach dem Salaminischen Siege — Nach einigen, nackt und gesalbt; nach andern, bekleidet.) Der ungenannte Biograph: *Μετα την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν Ἀθηναιων περι τροπαιον ὀντων, μετα λυρας γυμνος ἀληλιμμενος τοις παιανιζουσιν των ἐπινικιων ἐξηρχε.* Und Athenäus: [3] *Σόφοκλης δε προς τῳ καλος γεγενησθαι την ὡραν, ἡν και ὀρχηςικην δεδιδαγμενος και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ, μετα γουν την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν περι τροπαιον γυμνος ἀληλιμμενος ἐχορευσε μετα λυρας· ὁι δε ἐν ἱματιῳ φασι.*

[1] Im Protagoras.
[2] In seiner Abhandlung von der Musik.
[3] Lib. I. p. m. 20.

Und damals, sage ich, war Sophokles noch nicht 16 Jahr. Denn es war das 1ste Jahr der 75sten Olympias, als Xerxes der griechischen Freiheit den Untergang drohte. Die Athenienser wollten dem Rathe des Themistokles, die Stadt zu verlassen und ihr Glück zur See zu wagen, lange nicht folgen. Endlich als Leonidas und seine Spartaner bei Thermopylä ihr Leben vergebens aufgeopfert hatten, als Phocis von den Feinden überschwemmt und verheert war, als sie ihm ihr Attica von ihren Bundesgenossen, die sich nach Peloponnesus zogen, preisgegeben sahen, zwang sie die äußerste Noth zu dem Entschlusse: *την μεν πολιν παρακαταθεσθαι τῃ Αθηνᾳ τῃ Αθηναιων μεδεουσῃ, τους δ' ἐν ἡλικιᾳ παντας ἐμβαινειν ἐις τας τριηρεις, παιδας δε και γυναικας και ἀνδραποδα σωζειν ἑκαςον ὡς δυνατον.* Xylander und Kind übersetzen in dieser Stelle des Plutarchs:[1] *τους ἐν ἡλικιᾳ* nicht zum besten durch juventus, junge Mannschaft. Denn es ist hier *ςρατευσιμος, μαχιμος ἡλικια*, nicht die Jugend, sondern das zu Kriegsdiensten fähige Alter zu verstehen, welches über das 60ste Jahr reichte. Seinen Anfang aber nahm es von dem 18ten, oder eigentlich von dem 20sten Jahre. Denn ob sie schon von dem 18ten Jahre an dienen mußten, so wurden sie doch nicht gegen den Feind, sondern nur zur Bewachung der Stadt gebraucht, und hießen *περιπολοι.*[2] In dem 20sten legten sie erst den Eid ab, *ὑπερμαχειν ἀχρι θανατου της θρεψαμενης.*

Unter dieser streitbaren Mannschaft konnte unser Sophokles also noch nicht seyn, sondern er gehörte unter die Kinder, die die Väter so gut wie sie konnten in Sicherheit mußten bringen lassen. Aber gleichwohl ist er auf Salamis, und tanzt da um die Tropäen. Sollte man ihn jetzt nicht eher in Trözene suchen, wohin die meisten Athenienser ihre wehrlose Familie schickten? *Οἱ πλειςοι των Αθηναιων*, fährt Plutarch fort, *ὑπεξεθεντο γονεας και γυναικας ἐις Τροιζηνα, φιλοτιμως πανυ των Τροιζηνιων ὑποδεχομενων· και γαρ τρεφειν ἐψηφισαντο δημοσιᾳ, δυο ὀβολους ἑκαςῳ διδοντες, και της ὀπωρας λαμβανειν*

[1] Im Leben des Themistokles.
[2] Pollux lib. VIII. cap. 9. §. 105

τους παιδας ἐξειναι πανταχοθεν, ἐτι δ' ὑπερ ἀυτων διδασκαλοις τελειν μισθους. Doch Herodotus sagt es ausdrücklicher, daß Trözene nicht der einzige solche Zufluchtsort gewesen sey, sondern daß einige ihre Kinder auf Aegina, einige auch auf Salamis geschickt hätten:[1] *Ενθαυτα ὁι μεν πλειςοι ἐς Τροιζηνα ἀπεςειλαν (τα τεκνα και τους ὀικετας), ὁι δε ἐς Αιγιναν, ὁι δε ἐς Σαλαμινα.* Der junge Sophokles war folglich nach diesem letztern Orte in Sicherheit gebracht worden, wo es der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge, in einer vorbildenden Gradation, zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen; und Euripides ward an dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ich hätte vor allen Dingen anmerken sollen, daß die vorzügliche Schönheit des Sophokles ihn der Ehre würdig machte, der Anführer bei einer so glorreichen Feierlichkeit zu seyn: *προς το καλος γεγενησθαι την ὡραν*, sagt Athenäus. — Und dieses ist das erste Datum, aus welchem es wahrscheinlicher wird, daß unser Dichter in dem 2ten Jahre der 71sten, als in dem 3ten der 73sten Olympias geboren worden. Als ein Kind von 6 Jahren würde er vielleicht zu Trözene Obst genascht, nicht aber auf Salamis um die Tropäen getanzt haben.

(G)

Aeschylus des Sophokles Lehrer in der tragischen Dichtkunst — Zweifel dawider.) Der ungenannte Biograph ist der einzige, der dieses sagt: *Παρ' Αισχυλῳ την Τραγῳδιαν ἐμαθεν.* Ich werde also um so viel eher daran zweifeln dürfen. Und das aus folgenden Gründen. Ich will nicht untersuchen, wie viel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst einen lehren kann; ob es sich viel weiter als auf gewisse mechanische Kleinigkeiten erstreckt, die man durch die Intuition eines Musters weit geschwinder und besser, als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Aeschylus geben konnte, da noch so wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man sie hätte abziehen können? Ich

[1] Herod. lib. VIII. p. 541. Edit. Henr. Stephani.

will auch nicht fragen: konnte Aeschylus etwas lehren, was er selbst nicht gelernt hatte? Nach dem eigenen Bekenntnisse dieses Dichters war sein Talent zur Tragödie mehr ein ihm von dem Bacchus übernatürlicher Weise geschenktes, als erworbenes Talent. *'Εφη δε Αισχυλος μειρακιον ὀν καθευδειν ἐν ἀγρῳ φυλασσων ςαφυλας, και ὁι Διονυσον ἐπιςαντα κελευσαι τραγῳδιαν ποιειν· ὡς δε ἡν ἡμερα, πειθεσθαι γαρ ἐθελειν, ῥᾳςα ἡδη πειρωμενος ποιειν·* erzählt [1] Pausanias. Man lasse das Wunderbare von dieser Erzählung weg, und es bleibt doch immer noch so viel übrig, daß Aeschylus die tragische Dichtkunst nicht studirt, sondern sich durch einen gewaltigen und gleichsam unwillkürlichen Trieb seines Genies damit abgegeben hat. Und dem ungeachtet würde er sie allerdings auch andere haben lehren können, wenn er wenigstens nachher darüber nachgedacht, und seine natürliche Fähigkeit in Wissenschaft verwandelt hätte. Allein dieses unterblieb; wovon uns unter andern ein Vorwurf überzeugt, den Sophokles selbst dem Aeschylus gemacht hat. *Σοφοκλης*, heißt es bei dem Athenäus,[2] *ὠνειδιζεν αὐτῳ, ὁτι ἑι και τα δεοντα ποιει, ἀλλ' οὐκ ἑιδως γε.* „Was Aeschylus mache, gerathe ihm zwar, sey zwar gut; allein er wisse selbst nicht, warum es ihm gerathe, warum es gut sey.“ Wußte er es nicht, wie konnte er es einem andern beibringen? Wußte Sophokles, daß er es nicht wußte, wie konnte er es von ihm zu lernen hoffen?

Zwar wird man sagen: Sophokles machte diese Erfahrung zu spät, und es ist einmal eingeführt, daß auch derjenige unser Lehrmeister heißen muß, von dem wir nichts gelernt haben, wenn wir nur etwas von ihm haben lernen wollen. — Nun gut, so mögen alle die Zweifel, die ich von der Unfähigkeit des Aeschylus, ein Lehrer in seiner Kunst zu seyn, hergenommen habe, nichts gelten; und ich verspreche in der Anmerkung (J) einen anderen, historischen Beweis zu führen.

(H)

Nach einer Stelle des Plutarchs.) Diese Stelle findet sich in der Untersuchung des Plutarchs, *πως ἀν τις ἀισθοιτο ἑαυτου*

[1] Lib. I. Ed. Kuhn. p. 48.
[2] Lib. I. p. m. 22.

προκοπτοντος ἐπ᾽ ἀρετῃ; woraus man seinen Wachsthum in der Tugend schließen könne? Und da ist ihm keines von den geringsten Merkmalen *ἡ περι τους λογους μεταβολη*, die Veränderung des Geschmacks an den verschiedenen Theilen der Weltweisheit. Angehende Philosophen, sagt er, beschäftigen sich meistentheils mit denjenigen Theilen, die sie in Ruf und Ansehen bringen können. Einige versteigen sich in die glänzenden Höhen der Physik; andere verlieben sich in dunkele Zänkereien; die meisten stürzen sich in die Spitzfindigkeiten der Dialektik. Nur die besten von ihnen kommen endlich, bei reiferem und gesunderem Urtheile, auf das, was die Seele wirklich gut und groß macht, und weihen sich denjenigen Theilen der Weltweisheit, deren Fußstapfen, mit dem Aesopus zu reden, mehr hineinwärts als hinauswärts gehen. Nun fährt Plutarch fort: *Ὡσπερ γαρ ὁ Σοφοκλης ἐλεγε, τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον, ἐιτα το πικρον και κατατεχνον της ἀυτου κατασκευης, τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν ἐιδος ὁπερ ἐςιν ἠθικωτατον και βελτιςον· οὑτως ὁι φιλοσοφουντες, ὁται ἐκ των πανηγυρικων και κατατεχνων, ἐις τον ἁπτομενον ἠθους και παθους λογον μεταβωσιν, ἀρχονται την ἀληθη προκοπην και ἀτυφον προκοπτειν.* [1] Der wahre Sinn dieser Stelle ist so leicht nicht. Xylander hatte sie anfangs so übersetzt: Sophocles aiebat se primo fastum Aeschyli accidisse, [2] deinde apparatum nimis densum atque artificiosum, postremo etiam dictionis formam mutasse, quæ pars maxime ad mores pertinet et est potissima: ita philosophantes, cum a compositis ad ostentationem et artificio nimio elaboratis orationibus, ad orationem animi motus placidos gravesque attingentem transiverint, vere incipiunt fastu

[1] Diese Stelle war dazu versehen, falsch citirt zu werden. Fabricius (Bibl. Gr. Lib. II. cap. 17. §. 1.) citirt sie: Plutarchus de defectu in virtute. Ein solches Buch des Plutarchs gibt es gar nicht. Und Heinrich Stephanus in seinem Thesauro linguæ graecae. führt unter *κατατεχνος* verschiedene Worte und Zeilen daraus an, als ob sie in dem Buche de discern. adul. ab amico stünden.

[2] Was accidisse hier heißen könne, begreife ich gar nicht. Es hat ohne Zweifel irrisisse, oder dergleichen, heißen sollen. Ich bediene mich der Frankfurt'schen Ausgabe von 1620.

repudiato proficere. Ich will diese Uebersetzung nicht kritisiren; Xylander hat es in seinen Anmerkungen selbst gethan, und die Worte, welche den Sophokles angehen, folgendergestalt verbessert: Sophocles ajebat, se primum animi ludique gratia grandiloquentiam Aeschyli imitatum: deinde ejus in apparatu condensationem atque artificii industriam: tertio demum nunc loco ad id dictionis genus se transtulisse, quod ad formandos mores aptissimum, eaque de causa esset optimum. Doch auch mit dieser Verbesserung kann ich nicht zufrieden seyn. Der Sinn des Plutarchs ist weder genau, noch deutlich genug ausgedrückt. Die Worte *Σοφοκλης τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον* sagen bloß, daß Sophokles den Schwulst des Aeschylus verlacht habe, und es ist ein eigenmächtiger Zusatz des Xylanders, daß dieses durch eine burleske Nachahmung, durch eine Parodie geschehen sey. Wenn Sophokles ein Comödienschreiber gewesen wäre, so würde mir dieser Zusatz weniger mißfallen. Denn von den komischen Dichtern ist es bekannt, daß sie auch damals schon die hochtrabenden Stellen ihrer tragischen Brüder gern parodirten und dadurch lächerlich machten. Allein wo hätte das Sophokles thun können? In seinen eigenen Tragödien? So hätte er sich selbst den größten Schaden gethan. Und das Wort *κατασκευη*. Mit diesem hat sich Xylander sehr geirrt. Er giebt es durch apparatus. Gut; aber was für ein apparatus? Aus einer Verbesserung, die er in dem Texte macht, erhellt deutlich, daß er die *κατασκευην* der Rhetorik, die Ausschmückung der Rede durch Figuren und Tropen, verstanden hat. Anstatt *το πικρον της ἀυτου κατασκευης* liest er nämlich *το πυκνον*, und übersetzt es durch apparatum nimis densum, anstatt es durch nimis amarum zu übersetzen. Denn freilich konnte ihm eine herbe, bittere Ausschmückung in diesem Verstande nicht den besten Sinn zu machen scheinen; wohl aber eine allzugedrungene, überhäufte Ausschmückung. Allein wenn dieses die richtige Bedeutung des Wortes *κατασκευη* wäre, würde nicht alsdann diese zu überhäufte, zu gekünstelte Ausschmückung (*το πυκνον και κατατεχνον της κατασκευης*) mit dem, was Plutarch die Schwulst des Aeschylus (*τον Αισχυλου ὀγκον*) nennt, ziemlich auf eines hinauslaufen? Denn was macht einen Dichter anders

schwülstig, als die allzuhäufige, allzugesuchte Anwendung der kühnsten Tropen? Und doch will Plutarch ausdrücklich beides unterschieden wissen: *διαπεπαιχως ὀγκον — ἐιτα — τριτον.*

Warum halte ich mich auf? Kurz; es ist hier nicht die *κατασκευη* der Rhetorik, sondern die *κατασκευη* der Schauspielkunst, die theatralische Auszierung zu verstehen. *Σκευη, κατασκευη, σκευοποιϊα, σκευοποιηματα,* diese Wörter begreifen alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert wird, Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maschinen. Nun ist es von dem Aeschylus bekannt,[1] *σκευοποιϊας ἡψατο, ἐικασμενης τοις των ἡρωων ἐιδεσιν.* Er war, wie Horaz sagt:

— — personae pallaeque repertor honestae,
— — et modicis instravit pulpita tignis
Et docuit — — — niti — cothurno.

Es ist aber auch nicht weniger von ihm bekannt, daß er in der Auszierung seiner Bühne und seiner Personen sehr weit ging, und das Schreckliche darin nicht selten übertrieb. Man erinnere sich seiner Eumeniden; welche grausame Wirkung der ungewohnte Anblick dieser rächerischen Gottheiten, die Aeschylus zu allererst im Schlangenhaare aufführte, auf die Zuschauer hatte! Und was sah man nicht sonst alles auf seiner Bühne!

Aigles, Vautours, Serpens, Grifons,
Hippocentaures et Typhons,
Des Taureaux furieux, dont la gueule béante
Eut transi de frayeurs le grand cheval d'Atlante;
Un char, que des Dragons étincelans d'éclairs
Promenoient en sifflant par le vuide des airs;
Demorgogon encore à la triste figure,
Et l'Horreur et la Mort s'y voyoient en peinture.[2]

Dieses übertriebene Schreckliche also, welches Aeschylus nicht bloß in seinen Versen schilderte, sondern wirklich durch alle Künste der

[1] Philostratus de vita Apollonii Tyanei lib. VI. Cap. 6.

[2] Tanaquill Faber in seinen französischen Lebensbeschreibungen der griechischen Dichter.

Skeuopöie sichtbar machte, dieses ist es, was Plutarch *το πικρον και κατατεχνον της ἀυτου κατασκευης* nennt. Denn der höchste Grad des Schrecklichen wird wirklich in der Nachahmung widerwärtig, *πικρος*. Ist es nöthig, dieses Wort in *πυκνος* zu verwandeln?

Nach dieser Erklärung betrachte man nunmehr die Stelle des Plutarchs, und sie ist ungleich heller. Indem Aeschylus den Ausdruck der Tragödie so viel als möglich erhaben zu machen suchte, verstieg er sich oft in das Schwülstige; und dieses war die erste Uebertreibung, die Sophokles vermied. Indem Aeschylus gern so schrecklich als möglich seyn wollte, ließ er sich oft verleiten, seine Zuflucht zu wunderbaren Maschinen und ungeheuren Verkleidungen zu nehmen, die aber mehr Abscheu als Schrecken erregten; und dieses war der zweite Fehler, in welchen sich Sophokles nicht reißen ließ. Er ist erhaben, ohne schwülstig zu seyn; er ist schrecklich, ohne das Schreckliche einer widrigen Skeuopöie zu danken zu haben. Das alles paßt vollkommen. Und doch sage ich, daß ich dieses Verhältniß des Sophokles zum Aeschylus nicht sowohl aus gegenwärtiger Stelle des Plutarchs, als aus der Vergleichung ihrer Stücke gezogen habe. Warum das?

Einer Besorgniß wegen. Man darf den Plutarch nur ein wenig kennen, um zu wissen, daß ihm sein Gedächtniß mehr als einen übeln Streich gespielt hat. Wie wenn es ihm auch hier nicht treu genug gewesen wäre? Wie wenn er das, was er von dem Sophokles sagt, von dem Euripides hätte sagen sollen? Ich will die Gründe dieser meiner Besorgniß vorlegen. — *Σοφοκλης ἐλεγε*, schreibt Plutarch: „Sophokles hat gesagt.“ Wo hat er es gesagt? Hat er es in einem von seinen Werken gesagt? Und welches ist das Werk, wo er dieses nicht eben allzubescheidene Bekenntniß hätte thun können? Es müßte nothwendig das Buch gewesen seyn, welches er über den Chorus geschrieben hat, und dessen ich in der Anmerkung (LL) gedenken werde. War es hier, wo er so mancherlei an dem Aeschylus auszusetzen hatte, wie ist sein obiger Ausspruch von diesem seinem Vorgänger *ὁτι τα δεοντα ποιει*[1] damit zu vergleichen? Wie ist die

[1] Bei dem Athenäus. Man sehe die vorhergehende Anmerkung (G) Seite 29.

Hochachtung überhaupt damit zu vergleichen, die er beständig gegen diesen Vater der Tragödie gehabt hat? Hätte er sich selbst geschmeichelt, so vieles nach dem Aeschylus in der tragischen Dichtkunst verbessert zu haben, würde er nicht geneigt gewesen seyn, sich weit über ihn zu setzen? Als er aber, nach der Erdichtung des Aristophanes, in das Reich der Schatten kam, wo Aeschylus den tragischen Thron besaß, wie bezeigte er sich gegen ihn?

— — — *Εκυσε μεν Αισχυλον,*
Οτε δη κατηλθε, κἀνεβαλε την δεξιαν·
Κἀκεινος ὑπεχωρησεν ἀυτῳ του θρονου.[1]

Er küßte ihn; er ließ ihm die rechte Hand; er begab sich des Thrones völlig. Man sage nicht: das ist die Erdichtung eines Comödienschreibers. Dieser Comödienschreiber konnte von den wahren Gesinnungen des Sophokles gar wohl unterrichtet seyn, und durfte jetzt seine Erdichtungen nicht anders, als ihnen gemäß einrichten. — Aber dieß alles sind die geringsten Gründe meines Verdachts. Die wichtigsten sind diese: Anfangs, daß die zwei erstern Punkte, in welchen Sophokles, dem Plutarch zufolge, von dem Aeschylus abgegangen ist, sich nicht bloß eben so wohl, sondern ungleich richtiger von dem Euripides als von dem Sophokles sagen lassen; und hernach, daß der dritte Punct, den ich noch gar nicht berührt habe, sich fast nur von dem Euripides, und von dem Sophokles gar nicht sagen läßt.

Es ist wahr, Sophokles hat sich der Schwulst des Aeschylus nicht schuldig gemacht; aber Euripides noch weniger. Der Ausdruck des Sophokles blieb noch immer stark und erhaben; da sich Euripides hingegen so weit von dem Aeschylus entfernte, daß er nicht selten gemein und schwatzhaft ward. So lautete das allgemeine Urtheil der Alten, wovon Aristides für mich die Gewähr leisten mag. *Ορω δε τοι και περι την τραγῳδιαν*, sagt er in seiner zweiten antiplatonischen Rede,[2] *Αισχυλον μεν ἀιτιαν οὐ σχοντα ὡς ἐισαγαγοι λαλιαν, οὐδε τον ἡδιςον ἐιπειν Σοφοκλεα οὐδαμου ταυτ᾽ ἀκουσαντα, ὡς ἐπηρεν Αθηναιους*

[1] Aristophanes in den Fröschen, Zeile 800 u. f.

[2] *Υπερ των τεσσαρων.* p. 133. Tom. II. Op. Aristidis, edit. Samuelis Jebb.

λαλειν, ὁτι ὁιμαι της σεμνοτητος, ὡς ὁιον τε μαλιςα ἀντειχοντο και κρειττονα ἠ κατα τους πολλους τα ἠθη παρειχοντο Ευριπιδην δε λαλειν ἀυτους ἐθισαι καταιτιαθεντα, ἀφελειν τι δοξαντα του βαρους και των καιρων. Es ist ferner wahr, Sophokles hat sich der fürchterlichen Verkleidungen, der wunderbaren Maschinen, weniger und bescheidener bedient, als Aeschylus. Er hat sich aber doch sonst der Skeuopöie sehr beflissen, und wie man in der Anmerkung (N) sehen wird, verschiedenes darin erfunden. Von dem Euripides hingegen kann man dieses nicht sagen; es ist vielmehr ein sehr gemeiner Vorwurf, den ihm die Alten machen, daß er den theatralischen Putz zu sehr vernachlässigt hat.

Κἀλλως ἐικος τους Ημιθεους τοις ῥημασι μειζοσι χρησθαι,
Και γαρ τοις ἱματιοις ἡμων χρωνται πολυ σεμνοτεροισιν.
Ἁ ἐμου χρηςως καταδειξαντος διελυμηνω συ.

sagt Aeschylus bei dem Aristophanes [1] zu ihm. Denn er scheute sich nicht, Könige und andere vornehme Personen in elenden und zerrissenen Kleidern aufzuführen. Wie wohl oder wie übel er daran gethan, will ich jetzt nicht untersuchen. Genug daß dieses offenbar einer von den Fällen ist, wo er *το κατατεχνον της κατασκευης* ganz bei Seite gesetzt hat. Das *πικρον* derselben, wodurch Aeschylus das Schrecken zu befördern suchte, war ohnedem seine Sache nicht.

Und nun der dritte Punct: *τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν ἐιδος, ὁπερ ἐςιν ἠθικωτατον και βελτιςον.* Sophokles soll den ganzen Charakter der Rede umgeschaffen, und ihn, so viel möglich, sittlich und moralisch gut gemacht haben? Das sieht dem Sophokles nicht ähnlich. Dazu war er zu viel Poet, und verstand seine Kunst viel zu gut! Der wahre Tragicus läßt seine Personen ihrem Affecte, ihrer Situation gemäß sprechen, und bekümmert sich nicht im geringsten darum, ob sie lehrreich und erbaulich sprechen. Aber darum bekümmerte sich Euripides wohl. Er, von dem

[1] In den Fröschen, Zeile 1092 u. f.

Cicero[1] sagt: ego certe singulos ejus versus singula ejus testimonia puto; Er, der dem Quintilian[2] sententiis densus, et in iis quae a sapientibus tradita sunt, pene ipsis par heißt; Er, von dem Theon[3] sagt: *ὁτι παρα καιρον ἀυτῳ Εκαβη φιλοσοφει.* Und welche Person ist bei ihm nicht so eine Hekuba?

Ich fürchte nicht, daß man hierwider etwas einwenden werde. Allem Ansehen nach muß Euripides anstatt des Sophokles bei dem Plutarch gelesen werden. Aber das fürchte ich, daß man mir meine obige Frage zurückgeben wird. „Wenn Euripides das gesagt hat, wo hat er es gesagt?" Immerhin; ich bin wegen der Antwort eben nicht verlegen.

Euripides sagt es bei dem Aristophanes, und zwar, wie man leicht vermuthen kann, in den Fröschen. — Man kennt den komischen Streit, den Aeschylus und Euripides daselbst vor dem Bacchus halten. Und hier ist die Stelle daraus, die Plutarch, wie ich glaube, vornehmlich in Gedanken gehabt hat. Euripides sagt zu seinem Gegner:[4]

Αλλ' ὡς παρελαβον την τεχνην παρα σου, τοπρωτον μεν ἐυθυς
Οιδουσαν ὑπο κομπασματων, και ῥηματων ἐπαχθων,
Ισχνανα μεν πρωτιςον ἀυτην, και το βαρος ἀφειλον.
Επυλλιοις, και περιπατοις, και τευτλιοισι μικροις,
Χυλον διδους ςωμυλματων, ἀπο βιβλιων, ἀπ' ἠθων.

Was ist hier die erste Verbesserung, die sich Euripides in der tragischen Dichtkunst, so wie er sie von dem Aeschylus überkommen, gemacht zu haben rühmt? Ist es nicht eben die, deren sich Sophokles bei dem Plutarch rühmt? Die Abschaffung des Schwulsts. Und man kann auf das eigentlichste sagen, daß Euripides hier über diesen Schwulst spotte: *τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον.* Aristo-

[1] Ep. 8. Lib. XVI. ad Famil. Es ist aber hier nicht M. T. Cicero, sondern der Bruder Quintus Cicero zu verstehen; denn in dieses Briefen an den Tiro stehen die angeführten Worte. Gyraldus irrt sich also, wenn er (Dial. VII. de Poetarum historia) schreibt: Verum et noster *Marcus Cicero* tanti Euripidem fecisse videtur, ut ad Tironem scribens dicat. etc.

[2] Inst. Orat. Lib. X. cap. 1.

[3] In s. Vorübungen S. 4. der Ausgabe des Camerarius.

[4] Zeile 970 u. f.

phanes läßt ihn ferner sehr lustig vorgeben, daß er diesen Schwulst durch schöne Sprüchelchen, durch philosophische Disputationen, durch Mangold und Beete vertrieben habe; und was ist dieses, besonders wenn man den Saft aus den Sittenbüchern, *χυλον ἀπο βιβλιων, ἀπ᾽ ἠθων,* dazu nimmt, was ist dieses anders, als des Plutarchs *ἐιδος ἠθικωτατον και βελτιςον της λεξεως*? Er scheint sogar des Aristophanes Worte geborgt zu haben; denn so wie hier das *ἠθικωτατον* von *ἀπ᾽ ἠθων* entlehnt zu seyn scheint,[1] so ist das *βελτιςον* aus einer andern Zeile, die nicht weit davon stehet, genommen. Aeschylus fragt nämlich den Euripides[2]

— *Τινος ὁυνεκα χρη θαυμαζειν ἀνδρα ποιητην;*

und dieser antwortet ihm:

Δεξιοτητος και νουθεσιας, ὁτι βελτιους τε ποιουμεν
Τους ἀνθρωπους ἐν ταις πολεσιν.

Die Stelle übrigens, wo Euripides von dem Aeschylus beschuldigt wird, daß er das Anständige in der Auszierung mit Fleiß verabsäumt habe, ist aus eben diesem Auftritte der Frösche. Ich habe sie bereits angeführt, und kann die nähere Vergleichung dem Leser überlassen.

(I)

Sein erstes Trauerspiel fällt in die sieben und siebzigste Olympias.) Und hierin, sage ich, kommen Eusebius und Plutarch überein. *Σοφοκλης τραγῳδοποιος πρωτον ἐπεδειξατο·* merkt jener unter dem zweiten Jahre dieser Olympias ausdrücklich an.[3] Die lateinische Uebersetzung des Hieronymus bringt den nämlichen Umstand unter dem ersten Jahre bei: Sophocles Tragœdiarum scriptor primum ingenii sui opera publicavit. Sophokles wäre also vier oder fünfundzwanzig Jahr alt gewesen, da

[1] Wegen dieser Aehnlichkeit möchte ich auch nicht die Lesart annehmen, die in dieser Stelle des Aristophanes aus *ἀπ᾽ ἠθων* ein einziges Wort *ἀπηθων* (percolans) macht, ob sie gleich den Eustathius zum Währmanne hat. Man sehe den Bisetus über den 974. Vers.

[2] Zeile 1040 u. f.

[3] Seite 167 des griechischen Textes, benannter Ausgabe.

er sich als einen tragischen Dichter zuerst bekannt machte. Und in diesem Vorgeben ist nichts, was der Natur der Sache widerspräche. — Aber nun das Zeugniß des Plutarchs. — Das Orakel hatte den Atheniensern befohlen, die Gebeine des Theseus in ihre Stadt zu bringen, um ihn als einen Halbgott zu verehren. Theseus lag auf Scyros begraben. Als nun Cimon diese Insel erobert hatte, ließ er sein erstes seyn, das Begräbniß dieses alten athenienfischen Königs aufzusuchen, und dem Orakel gemäß damit zu verfahren. Dieses erzählt Plutarch in dem Leben des Cimon und fährt fort: *Εφ᾽ ᾧ και μαλιςα προς ἀυτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ᾽ ἐις μνημην ἀυτου και την των τραγῳδων κρισιν ὀνομαςην γενομενην. Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, Αφεψιων ὁ ἀρχων, φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων, κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος· ὡς δε Κιμων μετα των συςρατηγων προελθων ἐις το θεατρον ἐποιησατο τῳ θεῳ τας νενομισμενας σπονδας, ὀυκ ἀφηκεν ἀυτους ἀπελθειν, ἀλλ᾽ ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαςον.* Ich füge hiervon die Uebersetzung des Herrn Kind bei, weil ich in der Folge verschiedenes dawider zu erinnern haben möchte: „Das Volk gewann ihn deßwegen sehr lieb, und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an, unter denen sich auch Sophokles befand, der damals noch jung war, und dabei sein erstes Trauerspiel aufführte. Aphepsion der Archon getraute sich nicht, die Richter zu ernennen, die dem geschicktesten Dichter den Preis zuerkennen sollten, weil er sah, daß die Zuschauer bald für diesen, bald für jenen eingenommen waren, und einige diesem, andere jenem den Preis zuerkannt wissen wollten. Er ließ deßwegen den Cimon, der auf den Schauplatz kam, und dem Gott und Vorsteher dieser Spiele das gewöhnliche Trankopfer brachte, mit seinen Unterfeldherren nicht eher weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden, und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war.“ — In dieser Stelle sind zwei Data, aus welchen die Epoche des ersten Trauerspiels

unsers Dichters bestimmt werden muß. Das eine: Aphepsion war Archon. Das andere: Cimon war von seinem Kriegszuge wider Scyros zurückgekommen. Aber diese beiden Data sollen sich widersprechen. So urtheilt wenigstens Samuel Petit, dessen Kritik ich anführen muß:[1] Corruptum est Prætoris Atheniensis nomen. Aphepsion Archon signavit Fastos anni tertii Olympiadis septuagesimæ quartæ. At vero, sive natales Sophoclis adscribamus secundo anno Olympiadis septuagesimæ primæ, ut pleraque veterum auctorum pars e vero, ut nobis quidem videtur, scriptum reliquit, qui annus Prætorem habuit Philippum, sive anno tertio Olympiadis septuagesimæ tertiæ, ut alii volunt, per ætatem fabulas docere non potuit Sophocles. Anno primo Olympiadis septuagesimæ septimæ primum drama a Sophocle commissum fuisse narrat Eusebius. Quod si Plutarchum verbis laudatis audimus, ut certe audiendus est, et assensum meretur, dicemus Sophoclem primum suum drama in scenam protulisse anno tertio Olympiadis septuagesimæ septimæ, Demotione Athenis Prætore. Eo enim anno a Cimone statuta sunt de victis Persis tropæa, ut scribit Diodorus Siculus: a Cimone vero ex hoc bello reduci, ut narrat Plutarchus, cæterisque strategis, judicium redditum est de Tragicorum Poetarum victoria, fabulam tunc primum docente Sophocle. Itaque apud Plutarchum *ἀντι τοῦ Ἀφεψίων* scribendum est *Διμοτιων*, aut quod verius puto, legendum est *ἀνεψιος ὁ Ἀρχων*. Nomen Archontis non adscribit Plutarchus, sed dicit eum fuisse Sophoclis consobrinum, qui ne videretur aliquid in Sophoclis gratiam comminisci, noluit judices sortito capere, sed forte oblatos decem strategos dedit: et eruditus aliquis librarius, qui putabat desiderari Archontis nomen, et meminerat Aphepsionem circa illa tempora fuisse Athenis prætorem, mutavit *ἀνεψιος* in *Ἀφεψίων*. Diese Kritik ist so seicht, so nüchtern, und ich habe so viel dawider zu erinnern, daß ich kaum weiß, wo ich anfangen soll. Petit will den Namen des Archon durchaus verändert wissen. Warum?

[1] Miscellaneorum lib. III. cap. 18.

Weil in dem Jahre, da Aphepsion Archon gewesen, Sophokles Alters wegen noch kein Trauerspiel aufführen können; und weil der gedachte Kriegszug des Cimon nichts weniger als in dieses Jahr falle. — Ich will diese Gründe fürs erste gelten lassen. Gut; was also? — Folglich müsse entweder, anstatt Aphepsion, Demotion gelesen werden, oder, welches am wahrscheinlichsten sey, Plutarch habe den Archon gar nicht namentlich nennen wollen, sondern bloß geschrieben *ἀνεψιος ὁ ἀρχων*, „der Archon, welcher mit dem Sophokles Geschwisterkind war." [1] — Ich betrachte also dieses Wahrscheinlichste zuerst. Deswegen, weil der Archon mit dem Sophokles verwandt ist, deswegen will er die Richter nicht durch das Loos ernennen lassen? So war das Loos nicht die unparteiischste Art der Wahl? So hätte es der Archon, zum Besten seines Vetters, lenken können wie er gewollt hätte? Er nöthigte die zehn Feldherren, den Ausspruch zu thun. Mit diesen also konnte er nichts abgeredet, diese konnte er nicht bestochen haben? Aber er ließ sie schwören. Was thut das? Auch die, welche durch das Loos wären ernannt worden, hätten vorher schwören müssen, nach ihrem besten Wissen und Gewissen zu urtheilen. Denn diesen Schwur mußten zu Athen alle und jede Richter, ohne Ausnahme, thun. Ganz gewiß hätte sich also der Archon, wenn er des Sophokles Anverwandter gewesen wäre, eben durch dieses ungewöhnliche neue Verfahren unendlich verdächtiger gemacht, als wenn er es bei dem Alten gelassen hätte. Endlich lese man doch nur einen Augenblick so, wie Petit will gelesen haben: *Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, ἀνεψιος ὁ ἀρχων — κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος*· und sage, ob ein Schriftsteller, der sich der Genauigkeit nur im geringsten befleißigt, so schreiben würde? „Denn da der junge Sophokles sein erstes Stück dabei aufführte, so wollte der Vetter Archon xc." Wessen Vetter? Wenigstens würde das Pronomen relativum fehlen, wenn es der Schriftsteller nicht gar für nöthig erachtet hätte, sich lieber so auszudrücken: „so wollte der

[1] Ich gebe dem Worte *ἀνεψιος* hier noch die leiblichste Bedeutung. Denn eigentlich ist es so viel als Neffe, des Bruders oder der Schwester Kind. Und einen Archon in diesem Verstande zum *ἀνεψιος* eines jungen Menschen von vierundzwanzig Jahren zu machen, würde eine große Ungereimtheit seyn.

Archon, der, oder weil er sein Vetter war ꝛc." — Nichts kann deutlicher seyn; und so wende ich mich zu der andern vorgeschlagenen Veränderung. Wir sollen anstatt Aphepsion, Demotion lesen, weil jener glückliche Kriegszug des Cimon in das Jahr dieses Archon fällt. Aber auch hier vermisse ich die Ueberlegung des Criticus. Ich will es zeigen. Diodorus Siculus, auf welchen er sich beruft, erzählt von den Thaten des Cimon, die er in dem dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias, als Demotion Archon gewesen, verrichtet, folgendes: Cimon sei gegen die Küsten von Asien ausgeschickt worden, um den bundesverwandten Städten, so viel deren die Perser noch inne hatten, beizuspringen. Er habe seinen Lauf nach Byzanz gerichtet, Eion erobert, und Scyros eingenommen. Durch diesen glücklichen Anfang zu größern Dingen ermuntert, sey er wieder zurück gesegelt, und habe mehr Schiffe zu sich genommen, mit welchen er nach der Küste von Karien ausgelaufen. Nachdem er hier und in Lycien den Persern alles wieder abgenommen, habe er erfahren, daß die feindliche Flotte bei Cyprus vor Anker liege. Er habe sie angegriffen, und den größten Theil davon zu Grunde gerichtet, oder genommen. Hierauf sey er auf ihre Landmacht losgegangen, die sich an dem Eurymedon in Pamphylien gelagert gehabt. Er habe seine Truppen mit List ans Land gesetzt, die Feinde zur Nachtzeit überfallen, und ein erschreckliches Blutbad unter ihnen angerichtet. *Τῃ δ' ὑςεραιᾳ*, fügt der Geschichtschreiber hinzu, [1] *τροπαιον ςησαντες, ἀνεπλευσαν ἐις την Κυπρον.* Und das sind die Tropäen, deren Petit gedenkt. Allein diese Tropäen ließ Cimon auf der Küste von Pamphylien errichten, und nicht zu Athen. Ja er kann schwerlich in dem nämlichen Jahre wieder nach Athen zurückgekommen seyn; denn die Wege sind zu weit, und der Thaten sind zu viel. Folglich kann auch der tragische Wettstreit in diesem Jahre nicht vorgefallen seyn; man müßte denn annehmen wollen, daß er eben zu der Zeit vorgefallen sey, da Cimon von Scyros, um sich zu verstärken, auf kurze Zeit wieder nach Hause kam. Doch auch dieses ist nicht wahrscheinlich; denn da Diodorus von dieser kurzen Rückreise nur sagt: *κατεπλευσεν ἐις τον Πειραιεα·* so scheint es nicht, daß er sich in der Stadt

[1] Bibl. Hist. lib. XI. p. 47. Edit. Rhodom.

viel zu thun gemacht habe, die diesem Hafen so gar nahe ohnedem nicht war; wenigstens würde er schwerlich mit allen seinen Nebenbefehlshabern (*μετα των συςρατηγων*) in die Stadt gekommen seyn, welcher Umstand nur auf einen völlig geendigten Kriegszug zu passen scheint. Und was folgt aus alle dem? Dieses, daß Petit nicht dieses Jahr des Demotion zu der Epoche des ersten Sophokleischen Trauerspiels hätte machen sollen; daß er ohne Zweifel besser gethan hätte, wenn er das gleich darauf folgende 4te Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias dafür angenommen hätte. Denn der Archon dieses gleich darauf folgenden Jahres heißt bei dem Diodorus: Phädon; und wäre es nicht ungleich wahrscheinlicher, daß die Abschreiber in der Stelle des Plutarchs, *Αφεψιων* aus *Φαιδων* als aus *Διμοτιων* gemacht hätten? Der Augenschein giebt es. Doch ich habe noch einen stärkern Grund als diesen Augenschein. Plutarch selbst macht an einem andern Orte, wo er der Zurückbringung der Gebeine des Theseus wieder gedenkt, den Phädon zum damaligen Archon. Nämlich in dem Leben dieses Helden selbst: *Μετα δε τα Μηδικα*, schreibt er gegen das Ende desselben, *Φαιδωνος ἀρχοντος μαντευομενοις τοις Αθηναιοις ἀνειλεν ἡ Πυθια τα Θησεως ἀναλαβειν ὀςα, και θεμενους ἐντιμως παρ᾽ ἀυτοις φυλαττειν κ. τ. λ.* Nun weiß ich zwar wohl, daß die Uebersetzer und Ausleger hier einen ganz andern Phädon wollen verstanden wissen; nicht den Phädon, der in dem vierten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias Archon war, sondern den Phädon, der diese Würde in dem ersten Jahre der sechs und siebzigsten bekleidete. Allein ich kann mit ihnen aus folgenden Gründen nicht einig seyn. Erstlich sagt Plutarch ausdrücklich *μετα τα Μηδικα* „nach den Persischen Kriegen.“ Waren denn aber die persischen Kriege unter dem Phädon der sechs und siebzigsten Olympias zu Ende? Ja, sagen die Ausleger, und unter diesen besonders Herr Kind, „denn drei Jahre vorher hatten die Griechen unter Anführung des Pausanias bei Platea einen völligen Sieg über die Perser erhalten, und diesem Kriege ein Ende gemacht.“ Ein Ende gemacht? Eine offenbare Unwahrheit. Durch diesen herrlichen Sieg ward zwar Griechenland von den Persern befreit; aber der Krieg war darum noch nicht aus. Die größte Gefahr war nur

vorüber; sie hatten sich den feindlichen Dolch nur von dem Herzen entwehret. Noch hatten die Perser in Thracien, an der Küste Asiens von Jonien bis Pamphylien, auf vielen Inseln des Aegeischen Meeres, festen Fuß; noch waren sie da immer stark genug, so bald sich das Kriegsglück im geringsten für sie erklärte, Griechenland aufs neue zu überschwemmen; noch hatte Xerxes seinen ernstlichen Vorsatz, sich diesen Sitz der Freiheit zu unterwerfen, nicht aufgegeben. Kurz, nur der Friede macht dem Kriege ein Ende; und zu dem Frieden ward Xerxes nur erst gegen das Ende der siebenundsiebzigsten Olympias durch den Cimon gezwungen. Plutarch selbst kennt diesen Frieden zu wohl,[1]

[1] In dem Leben Cimons. Ich will die Stelle anführen, um bei dieser Gelegenheit einen Fehler des deutschen Uebersetzers zu verbessern. *Τουτο το ἐργον*, nämlich der dreifache Sieg des Cimon, *οὑτως ἐταπεινωσε την γνωμην του βασιλεως, ὡςε συνθεσθαι την περιβοητον εἰρηνην ἐκεινην, ἱππου μεν δρομον ἀει της Ἑλληνικης ἀπεχειν θαλασσης, ἐνδον δε Κυανεων και Χελιδονιων μακρᾳ νηΐ και χαλκεμβολῳ μη πλεειν.* Dieses übersetzt Hr. Kind: „Diese That demüthigte den Stolz des persischen Königs so sehr, daß er den bekannten Frieden „einging, vermöge dessen er sich allezeit ein Stadium oder einen Roßlauf „weit vom griechischen Meer entfernt halten mußte, und sich niemals mit einem „Kriegsschiffe diesseit der kyaneischen und chelidonischen Inseln sehen lassen durfte.“ *Ἱππου δρομον* hat Herr Kind hier für *ἱπποδρομον* angesehen, welches letztere den Ort, wo die Wettläufe der Pferde gehalten wurden, und die Weite des Raums, den die Pferde dabei durchlaufen mußten, bedeutet. Er giebt diese Weite für ein Stadium. Ist es aber im geringsten wahrscheinlich, daß Cimon nur eine so geringe Entfernung von dem Meere sollte verlangt haben? Was ist denn ein Stadium? Mit einem Worte, es ist hier nicht die Weite zu verstehen, die ein Pferd in einem Striche zu durchrennen fähig ist, sondern die Weite, die es in einem Tage zurücklegen kann. Und das ist kein geringer Unterschied. Außer daß die Beschaffenheit der Sache selbst meine Auslegung erfordert, kann ich sie auch noch aus einer Stelle bei dem Suidas rechtfertigen, wo der Compilator des besagten Friedensschlusses mit diesen Worten gedenkt: *Ουτος*, Cimon nämlich, *ἐταξε και τους ὁρους τοις βαρβαροις· ἐκτος τε γαρ Κυανεων και Χελιδονεων, και Φασηλιδος (πολις δε αὑτη της Παμφυλιας) ναυν Μηδικην μη πλειν νομῳ πολεμου· μηδε ἱππου δρομον ἡμερας ἐντος ἐπι θαλαττης καταβαινειν βασιλεα.* Innerhalb einem Tage *ἡμερας ἐντος*. Ich kann nicht sagen, welchen alten Schriftsteller der Sammler hier ausgeschrieben hat; Küster muß es auch nicht gewußt haben. Daß er aber eine vollständigere Nachricht vor sich gehabt hat, als Plutarchs, sieht man aus den Zusätzen, des einen Tages, der Stadt Phaselis, und endlich noch einer besondern Bedingung *αὐτονομους εἰναι τους Ἑλληνας τους ἐν τῃ Ἀσιᾳ*, der Plutarch gar nicht gedenkt, ob sie gleich ohne Zweifel die allerwichtigste war. Plutarch beruft sich auf die *Ψηφισματα ἁ συνηγαγε Κρατερος*, wo dieser ganze Friedenstractat mit vorkomme: vielleicht also, daß

als daß man ihn im Verdacht haben könne, mit seinem *μετα τα Μηδικα* nicht darauf gezielt zu haben. Zwar begeht er noch immer in der gegenwärtigen Stelle eine kleine Unrichtigkeit; nämlich diese, daß er vorgiebt, das Orakel habe es den Atheniensern unter dem Phädon, welcher nach den Persischen Kriegen Archon war, erst befohlen, die Gebeine des Theseus in die Stadt zu bringen, da doch Cimon bereits unter der Regierung des vorhergehenden Archons darnach aus war. Allein ist es nicht besser, daß man ihn lieber diese kleine Unrichtigkeit, diese Verwechselung der Zeit des Befehls mit der Zeit der Vollendung des Befehls, begehen läßt, als daß man glauben müßte, er habe eben so schlecht gedacht, als der Griechische Pöbel zu den Zeiten dieses Krieges selbst dachte, der von gar keinen Feldzügen mehr wissen wollte, sobald die Barbaren Griechenland geräumt hätten: *ἀπαγορευοντες προς τας ϛρατειας, και πολεμου μεν οὐδεν δεομενοι, γεωργειν δε και ζην καθ' ἡσυχιαν ἐπιθυμουντες, ἀπηλλαγμενων των βαρβαρων και μη διοχλουντων.*[1] Und zweitens. Wenn Apollo, schon zum Anfange der sechsundsiebzigsten Olympias, den Atheniensern jenen Befehl gegeben hätte, ist es im geringsten wahrscheinlich, daß sie denselben nicht eher als gegen das Ende der folgenden Olympias, sollten vollzogen haben? Schwerlich konnte diese Verzögerung mit ihrer Religion bestehen; unmöglich konnte sie mit ihrer damaligen Noth bestehen. Denn die Pest wüthete in Athen, und das Orakel hatte ausdrücklich hinzugefügt: *οὐκ ἐιναι των παθηματων λυσιν, πριν ἀν τοις Ἀθηναιοις κατατεθνηκως ὁ Θησευς συνοικισθειη.*[2]

Aber wie nun? So ist das meine ganze Kritik wider den Petit? Ich gebe es also zu, daß Aphepsion in der Stelle des Plutarchs ein Schreibfehler ist, und will ihn nur in Phädon, nicht aber in Demotion

diese Sammlung des Kraterus zu des Suidas Zeiten noch vorhanden war. Wenigstens ist Diodorus Siculus, der dieses Friedensschlusses gleichfalls gedenkt, ihn aber verschiedene Jahre später setzt (Bibliotheca Hist. Lib. XII. p. 74. Edit. Rhodom.) eben so wenig seine Quelle gewesen, als Plutarch.

[1] Plutarch im Leben Cimons.

[2] Nach dem Zeugnisse des Aeneas Gazäus. Meursius führt die Stelle in seinem Theseus an (Cap. XXXI.); doch ohne einen weitern Gebrauch davon zu machen, als daß er den Scholiasten des Aristophanes daraus verbessert, welcher nicht Pest, sondern Hungersnoth damals zu Athen seyn läßt.

verändert wissen? Nein. Sondern der ganze Einfall des Petit taugt nichts; er sieht Fehler, wo keine sind; er will verbessern, wo nichts zu verbessern ist. Und das aus einer Unwissenheit, die einem Gelehrten von seiner Gattung kaum zu vergeben ist. Dieses ist meine Hauptèrinnerung wider ihn; und die Sache verhält sich so. Es ist falsch, wenn er glaubt, daß man sonst keinen Archon, Namens Aphepsion finde, als den, welcher in dem 3ten Jahre der 74sten Olympias regiert habe. Dieser Name kommt in dem Verzeichnisse der Archonten allerdings noch einmal vor; und zwar kommt er zu eben der Zeit wieder vor, in welche des Cimon Eroberung der Insel Scyros fällt. Mit einem Worte: der Archon des so oft gedachten 4ten Jahres der 77sten Olympias wird von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion, als Phädon genannt. Phädon nennen ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor,[1] Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Der letztere kommt auf das Geburtsjahr des Sokrates, und sagt:[2] *ἐγεννηϑη δε (καϑα φησιν Απολλοδωρος ἐν τοις χρονικοις) ἐπι Αφεψιωνος, ἐν τῳ τεταρτῳ ἐτει της ἑβδομηκοςης ἑβδομης Ολυμπιαδος.* Dieses Zeugniß ist so ausdrücklich, und wird, da es von einem so wichtigen Denkmale als die Arundel'schen Marmor sind, den Namen des Archons betreffend, bekräftigt wird, so wichtig, daß ich es niemanden verargen würde, wenn er lieber den Diodorus, den Dionysius und den Ungenannten nach dem Laertius, als diesen nach jenen verbessern wollte. Zum guten Glücke aber hat man weder das eine noch das andere eben nöthig, indem der Fall möglich ist, daß beide Theile Recht haben können. Man darf nämlich mit dem Jacobus Palmerius[3] nur annehmen, daß einer von ihnen, Phädon oder Aphepsion, während

[1] Oder, welches einerlei ist, Apsephion; in der 72. Linie, so wie sie Jacobus Palmerius in seinen Exercitationibus abdrucken lassen.

[2] Lib. II. seg. 44. Edit. Menag. p. 107.

[3] *Exercit.* p. 452. Si alterutrum tantum verum est, prævaleret apud me marmoris tam antiqui auctoritas. Sed inclino ad credendum utrumque verum esse, et eodem illo anno Aphepsionem et Phædonem Archontas fuisse eponymos, scilicet uno in magistratu mortuo suffectus fuit alter, et forte non me fallit conjectura.

seiner Regierung gestorben ist, und der andere bis zum Ablaufe des Jahres an des Verstorbenen Stelle gewählt worden. Was kann natürlicher seyn, als diese Muthmaßung? Was kann der angefochtenen Stelle des Plutarch besser zu Statten kommen als sie? Kurz, Plutarch hat ohne Fehler den Archon des 4ten Jahres der 77sten Olympias, in dem Leben des Theseus, Phädon, und in dem Leben des Cimon, Aphepsion nennen können. Das hätte Petit wissen sollen, und er würde uns das 18te Kapitel seines dritten Buchs erspart haben. — Uebrigens bilde ich mir auf diese meine Kritik so viel eben nicht ein. Petit ist der Mann nicht, an dem man mit großen Ehren zum Ritter werden könnte; und je mehr ich von ihm lese, je williger stimme ich dem Urtheile bei, das Küster von ihm gefällt hat: Criticus, si quisquam alius, infelix. [1]

Ich habe der Arundel'schen Denkmäler gedacht, und ich hätte gleich Anfangs erinnern sollen, daß sie nicht allein in dem Namen des Archons mit dem Plutarch übereinstimmen, sondern auch in der Sache selbst, und ausdrücklich anmerken, daß Sophokles unter diesem Archon den Preis erhalten habe. Sie fügen sogar hinzu, daß er damals 28 Jahre gewesen sey, welches mit dem oben festgesetzten Geburtsjahre unseres Dichters genau genug übereinstimmt. Aber wie stimmt es mit des Plutarch *του Σοφοκλεους ἐτι νεου* überein? Wenn man 27 bis 28 Jahre ist, ist man doch so jung nicht mehr. Palmerius, [2] der diese Schwierigkeit gleichfalls bemerkt, meint, man müsse voraussetzen, daß Plutarch der zweiten Meinung von dem Geburtsjahre des Sophokles gewesen sey, welche das dritte der 73sten Olympias dazu macht. Und nach dieser wäre der Dichter damals ungefähr 18 Jahre gewesen, welches freilich jung genug ist.

Ich eile zu der Anmerkung, die ich über die Stelle des Plutarch, auf Veranlassung der Kind'schen Uebersetzung, zu machen versprochen habe. Die Worte des Plutarch: *ἐφ' ᾧ και μαλιςα προς ἀυτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ' ἐις μνημην ἀυτου και την των τραγῳδων κρισιν ὀνομαςην γενομενην*, übersetzt Kind: „das Volk gewann ihn deßwegen sehr lieb, und stellte zum

[1] In seinen Noten über die Frösche des Aristophanes, S. 64.
[2] Exercit. p. 202.

Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an." Wettstreit? *Κρισιν*; der Fehler ist arg. *Αγων, ἀγωνισμα* würde Wettstreit heißen; aber *κρισις* heißt das Gericht, das Urtheil. Das schlimmste ist, daß dieser Fehler den Plutarch ganz etwas anderes sagen läßt, als er sagen will. Nach der Uebersetzung sollte man glauben, der tragische Wettstreit selbst wäre damals zuerst angeordnet worden; vorher hätten die tragischen Dichter nie um den Preis gestritten; dieser feierliche Kampf wäre jetzt zum erstenmale dem Cimon zu Ehren angestellt, und in den folgenden Zeiten zu seinem Gedächtnisse beibehalten worden. Das ist ganz falsch; die poetischen Wettstreite waren weit älter, wie Plutarch an einem andern Orte [1] beweist; und die gegenwärtige Begebenheit selbst zeigt, daß dergleichen schon vorhergegangen. Denn der Archon ging dasmal nur von der eingeführten Gewohnheit, die Richter dabei zu ernennen, ab. Und das eben, worin er davon abging, war das Neue, das man in der Folge zum Andenken des Cimon beibehielt. — Die Sache verdient eine nähere Erklärung. Ich stelle mir es so vor. Der dramatische Wettstreit mußte nothwendig seine Richter haben; diese Richter wurden durch das Loos gewählt, und wie man mit ihrer Wahl bei der Komödie verfuhr, so verfuhr man auch bei der Tragödie damit. Nun ereignete sich jetzt der Fall, daß die Zuschauer außerordentlich uneinig waren, *φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων*, ein junger Mensch streitet wider einen alten versuchten Mann; der Alte wird es gut machen, der Jüngling nicht schlecht; dieser muß aufgemuntert, jener nicht verdrießlich gemacht werden. Was war zu thun? Sollte die Entscheidung einer so kitzlichen Sache, die mit so vieler Hitze getrieben ward, dem Glücke überlassen werden? Das Loos hätte auf Leute fallen können, die nichts weniger als fähige Richter gewesen wären. Jetzt kam es nicht bloß darauf an, unparteiische Richter zu haben; man wollte einsichtsvolle haben. Das überlegte der Archon, und das Loos unterblieb, *κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος*. Er dachte weiter: „Hier ist Gelegenheit dem Cimon und seinen Unterfeldherren eine Schmeichelei zu machen. Und ist es nicht besser, daß Männer

[1] Simposiacon Lib. V. Quæst. 2.

von ihrer Einsicht und Würde über eine Tragödie, über die Nachahmung ihnen ähnlicher Personen in traurigen und verwickelten Umständen, urtheilen, als daß es gemeine Leute aus dem Volke thun, denen das Loos zwar das Recht, aber nicht die Fähigkeit zu urtheilen geben kann? Die Feldherren sind jeder aus einem besondern Stamme; durch sie kann gleichsam das ganze Volk den Ausspruch thun. Sie werden auf das Theater kommen, um zu opfern; ich will sie dabehalten; ich will sie nöthigen; ich will sie schwören lassen; ihr Ausspruch wird eine gewisse Feierlichkeit dadurch erhalten; niemand wird es ungern dabei beruhen lassen; desto besser für die Dichter; desto besser für die Zuschauer." Und wie der Archon dachte, so geschah es. Die Feldherren urtheilten, und zum Andenken des Cimon ward nachher allezeit das Urtheil über die Tragödien auf diese Weise gefällt. — So verstehe ich wenigstens die Stelle des Plutarch; und es sey mir erlaubt, noch einige Erläuterungen hinzuzufügen. Wenn der Archon für diesesmal zehn Richter wählte, und von nun an bei dem Wettstreite der tragischen Dichter, deren allezeit so viel gewählt wurden: so ist dieses der erste Unterschied, der sich zwischen den Richtern bei den tragischen, und den Richtern bei den komischen Wettstreiten nunmehr ereignete. Denn der Richter bei den komischen Wettstreiten waren zu jeder Zeit nur fünf. Das Sprüchwort *ἐν πεντε κριτων γουασι κειται* ist bekannt, und Hesychius sagt ausdrücklich: *τοσουτοι τοις κωμικοις ἐκρινον.* Warum nannte Hesychius hier bloß die komischen Dichter, warum nicht die dramatischen Dichter überhaupt, wenn bei den tragischen nicht eine andere Anzahl von Richtern üblich gewesen wäre? Der zweite Unterschied war dieser: bei den komischen Wettstreiten konnte jeder atheniensische Bürger durch das Loos zum Richter ernannt werden; bei den tragischen hingegen wurden nur solche Bürger zu dem Loose zugelassen, die mit zu Felde gewesen waren und ansehnliche Kriegsbedienungen bekleidet hatten. *Ἐκρινον δε οἱ δοκιμωτατοι των ϛρατηγων,* sagt Plutarch, wenn er von dem Wettstreite des Thessalus und Athenodorus, der zwei berühmtesten tragischen Schauspieler zu den Zeiten Alexanders, redet. [1] Was ich aber

[1] De Fort. Alex. Orat. II. p. m. 334.

vornehmlich zum Behufe dieses zweiten Unterschiedes anführen kann, ist eine Stelle in den „Fröschen“ des Aristophanes. Aeschylus und Euripides sollen da mit einander streiten; der Chorus muntert sie auf; indem aber fällt ihm ein, daß beide als tragische Dichter sich vielleicht an die gegenwärtigen Zuschauer stoßen dürften. Es sind Zuschauer einer Comödie, und die unter ihnen befindlichen Richter sind bloß Richter einer Comödie. Werden diese auch von tragischen Schönheiten urtheilen können? Aber seyd deßwegen unbesorgt, läßt Aristophanes den Chor zu ihnen sagen: Sie sind allerdings fähig, auch Euch zu beurtheilen! *Εςρατευμενοι γαρ ἐισι;* denn es sind Leute, die mit zu Felde gewesen sind, die ihre Kriegsdienste gethan haben. Hier ist die ganze Stelle: [1]

Ει δε τουτο καταφοβεισθον, μη τις ἀμαθια προση
Τοις θεωμενοισιν, ὡς τα
Λεπτα μη γνωναι λεγοντοιν,
Μηδεν ὀῤῥωδειτε τουθ᾽ ὡς οὐκ ἐθ᾽ οὑτω ταυτ᾽ ἐχει.
Εςρατευμενοι γαρ ἐισι·
Βιβλιον τ᾽ ἐχων ἑκαςος μανθανει τα δεξια.
Αι φυσεις δ᾽ ἀλλως κρατιςαι,
Νυν δε και παρηκονηνται,
Μηδεν οὐν δεισητον, αλλα
Παντ᾽ ἐπεξιτον, θεατων γ᾽ οὑνεχ᾽, ὡς ὀντων σοφων

Der Scholiast merkt hier an: *Δεξιους νομιζουσι τους ἐςρατευμενους και ἐπαινου ἀξιους· τους δε διαδιδρασκοντας τας ςρατειας, φιληδονους εἰναι συκοφαντας.* Allein wer weiter nichts dabei denkt, als dieses, der versteht die Feinheit der Spötterei kaum zur Hälfte. Um sie ganz zu fassen, erinnere man sich des Jahres, in welchem die „Frösche“ aufgeführt wurden. Es war das 3te der 93sten Olympias, das 26ste des Peloponnesischen Krieges. Die Athenienser hatten in den vorhergehenden Jahren Unglück über Unglück gehabt; es gebrach an Volk, und sie waren gezwungen, allen Knechten und Fremdlingen, welche Kriegsdienste nehmen wollten, die

[1] Zeile 1140 und folg.

Freiheit und das Bürgerrecht zu geben.[1] Endlich waren sie wieder einmal glücklich, und schlugen die feindliche Flotte bei den Arginusischen Inseln.[2] Nun stelle man sich vor, daß das Theater, als die „Frösche" kurz darauf gespielt wurden, voll von dergleichen neugemachten Bürgern war, die den Arginusischen Sieg mit erfechten helfen, und jetzt auf nichts mehr stolz waren, als daß sie da sitzen durften, wo sie saßen. Konnte sich ein Aristophanes wohl enthalten, über solche Zuschauer ein wenig zu spotten? Er nennt sie:[3]

— πολυν — λαων ὀχλον
Ου σοφιαι μυριαι καϑηνται·

„ein großes Volk aus verschiedenen Völkern, unter dem es Kenner zu Tausenden giebt." Und diese Kenner sind noch dazu mit im Kriege gewesen! Was braucht man mehr, um ein würdiger Richter tragischer Wettstreite zu seyn? Es ist zwar nicht lange, daß diese Herren noch zu dem nichtswürdigsten, dümmsten Pöbel gehörten; aber

— — οὐκ ἐϑ' οὑτω ταυτ' ἐχει·
Εςρατευμενοι γαρ εἰσι.

Ein Kriegszug macht alles anders. Ein Kriegszug hat ihnen das Bürgerrecht, ein Kriegszug hat ihnen Verstand gegeben. Doch nein; sie hatten von Natur schon Verstand genug; und im Kriege haben sie ihn nur mehr ausgeschliffen.

Αι φυσεις δ' ἀλλως κρατιςαι,
Νυν δε και παρηκονηνται.

Die von Natur nur eine Comödie hätten beurtheilen können, können nun auch eine Tragödie beurtheilen, weil sie Soldaten gewesen sind.[4]

[1] Diodorus Siculus bei dem Anfange dieses Jahres: *Αϑηναιοι δε κατα το συνεχες ἐλαττωμασι περιπιπτοντες, ἐποιησαντο πολιτας τους μετοικους, και των ἀλλων ξενων τους βουλομενους συναγωνισασϑαι.* Lib. XIII. p. 216. Edit. Rhodom.

[2] Die „allgemeine Welthistorie" (Th. V. S. 380) sagt: „bei Argenusae einem Platze Lesbos gegenüber," das heißt sich von Inseln sehr unrichtig ausdrücken.

[3] Zeile 687. 88.

[4] Wer den Aristophanes ein wenig kennt, wird ihn hoffentlich in dieser Stelle, so wie ich sie auslege, finden. Wenn ich unterdessen meiner Sache nicht sehr gewiß wäre, so würde mich das Ansehen eines gelehrten Mannes, der hier einen ganz

Was die Philologen von den dramatischen Richtern der alten Griechen gesammelt haben, ist ein sehr weniges; und ich finde nicht, daß ein einziger der Unterschied zwischen den komischen und tragischen

andern Weg nimmt, vielleicht wankend machen. Es kömmt mir nämlich die neueste Ausgabe unsers komischen Dichters zu Händen, welche Herr Burmann der Zweite besorgt hat; und ich finde, daß Bergler die Worte, *ἐςρατευμενοι γαρ εισι*, bloß durch nam exercitati sunt übersetzt. Er geht also von der eigentlichen Bedeutung des Wortes *ςρατευομαι* ab; ohne Zweifel, weil er die feine Spötterei nicht einsah, und daher nicht begreifen konnte, wie es im Ernste folge, daß die Zuschauer deßwegen nicht mehr unwissend seyn sollten, weil sie mit im Kriege gewesen wären. Ich zweifle aber sehr, ob man *ςρατευομαι* in dieser figürlichen passiven Bedeutung finde, da es bloß geübt werden heiße. Der Scholiast, dessen Worte ich angeführt habe, ist ausdrücklich für die eigentliche Bedeutung, ob es gleich leicht seyn kann, daß Berglern eben derselbe Scholiast verführt hat. Denn über die nächst vorhergehenden Worte *οὐκ ἐϑ' οὑτω ταυτ' ἐχει* macht er folgende Glosse: *ὡς των Ἀϑηναιων προτερον οὐχ ὁμοιως γεγυμνασμενων ἐν τοις ποιητικοις σοφισμοις*. Bergler hat also geglaubt, daß das folgende *ἐςρατευμενοι* hier durch *γεγυμνασμενοι* erklärt werde; und hierin hat er sich wohl geirrt. Ich muß überhaupt anmerken, daß verschiedene Stellen in den „Fröschen" aus einer genauern Kenntniß der damaligen Umstände in Athen weit besser zu erklären sind, als es den alten und neuern Auslegern sie uns zu erklären gefallen hat. Keiner, z. E., hat angemerkt, daß die ganze Parabasis des Chors zu Ende des zweiten Aufzuges auf die unglücklichen Befehlshaber geht, welchen die Athenienser den Proceß machten, weil sie die Leichname der in dem Arginusischen Treffen Gebliebenen, wegen eines einfallenden Sturms, nicht begraben lassen können. Die vornehmsten von ihnen waren bereits hingerichtet, und andere, denen man dabei weniger zur Last legen konnte, waren ohne Zweifel für *ἀτιμοι*, für unehrlich erklärt worden. Dieser Unehrlichen nun nimmt sich Aristophanes hier besonders an. Wenn man das weiß, so wird man sich nicht lange besinnen, wie eine zweifelhafte Stelle des Scholiasten daselbst eigentlich zu lesen sey. Aristophanes gedenkt nämlich eines gewissen Phrynichus, dem er das Unglück der gedachten Befehlshaber zuzuschreiben scheint. Die Scholiasten können sich nicht vergleichen, was für ein Phrynichus hier gemeint sey. Einer von ihnen aber sagt: *ἐγενετο δε ςρατηγος, ἐφ' ὁυ πολλοι ἡμαρτον των τραγικων, και ἀτιμοι ἐγενοντο*. Nun hat Suidas an zwei verschiedenen Orten diese Stelle des Scholiasten ausgeschrieben; unter *Φρυνιχος* nämlich und unter *παλαισμα*. Allein unter *Φρυνιχος* hat er anstatt *τραγικων*, *ςρατηγων* gelesen. Welches von beiden ist nun richtig? Ganz gewiß das letztere. Denn wer hat jemals von tragischen Dichtern gehört, die unehrlich geworden wären? Was konnten tragische Dichter begehen, diese Strafe zu verdienen? Wenn es noch komische gewesen wären. Aber unglücklicher Feldherrn gedenkt die Geschichte wohl, die damals zum Theil in noch härtere Strafen fielen. Gleichwohl erklärt sich Küster in seiner Ausgabe des Suidas für *τραγικων*; und in seiner Ausgabe des Aristophanes ist er wenigstens unschlüssig, für welches von beiden er sich erklären soll Und das bloß, wie ich gewiß glaube, weil ihm der obige historische Umstand von den unglücklichen Feldherren nicht beigefallen ist.

auch nur vermuthet habe.[1] Man wird also zufrieden seyn müssen, wenn ich ihn nur einigermaßen erhärtet und ins Licht gesetzt habe. Genug, daß ich gegen den Herrn Kind Recht behalte, und daß *των τραγῳδων κρισις* nicht ein Wettstreit unter Tragödienspielern, sondern der Ausspruch, das Gericht bei einem solchen Wettstreite heißt, und daß dieses, nicht jener, zum Andenken des Cimons eingeführt und beibehalten worden. Herr Kind übersetzt ferner: *κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε* durch „er getraute sich nicht, die Richter zu ernennen." Getraute sich nicht? Ja freilich, wenn er sie hätte ernennen müssen. Aber ernennt man die, über die man das Loos wirft? *Ουκ ἀφηκεν ἀυτους ἀπελϑειν, ἀλλ᾽ ὁρκωσας, ἠναγκασε καϑισαι και κριναι, δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαςον* heißt ihm: „Er ließ sie nicht wieder weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war." Daß sie die zehn Richter werden mußten? So waren schon vorher der tragischen Richter zehn? So wäre ja meine obige Erklärung unrichtig! Aber zum Glück, daß es Plutarch nicht sagt; daß es Herr Kind auch sonst nicht erweisen kann. Der Umstand *δεκα ὀντας* war nicht ein Umstand, ohne welchen sie nicht die Richter hätten werden können; sondern ein neuer Umstand, den man in der Folge zum Andenken dieser Begebenheit um so viel lieber beibehielt, je ansehnlicher das Gericht dadurch ward. *Καϑισαι* steht hier auch nicht so gar vergebens, daß es der Uebersetzer hätte auslassen sollen. Denn wie Pollux sagt:[2] *τοις μεν μουσικοις (ἀγωσι) κριται καϑηνται, τοις δε γυμνικοις ἐφεςασι.*

Noch kann ich die Stelle des Plutarchs nicht verlassen. Ich habe oben (Seite 30) einen historischen Beweis versprochen, daß Aeschylus des Sophokles Lehrmeister nicht gewesen sey; und auf diese Stelle eben gründe ich ihn. Hier streiten Aeschylus und Sophokles mit ein=

[1] *Joan. a Wower* de Polymathia. cap. XVI. *Vossius* Institution. Poet. lib. II. cap. 12. *Idem* de Imitatione cap. 11. *F. Rappolius* Comment. in Horatium cap. 29 et 43.

[2] Lib. III. cap. 30. p. m. 341.

ander; Sophokles, wie Plutarch weiter meldet, siegt, und Aeschylus wird so ungehalten darüber, daß er Athen verläßt. Wäre nun hier gar der Lehrmeister von seinem Schüler durch den ersten Versuch seines Schülers überwunden worden, würde das nicht ein Umstand gewesen seyn, der die Begebenheit ungleich merkwürdiger, der den Sieg des Sophokles ungleich größer gemacht hätte? Und würde ihn Plutarch wohl anzumerken vergessen haben? Aber er sagt nichts davon, und sein Stillschweigen wird zu einem Beweise des Gegentheils.

Hier sollte ich diese Anmerkung schließen. Doch ich habe ihr noch einen wichtigen Zusatz zu geben, den ich in dem Texte nicht versprochen habe. Das einstimmige Zeugniß des Plutarch und Eusebius wird durch ein drittes bestätigt, das, so viel ich weiß, zu diesem Zwecke noch von niemanden angeführt worden. Ich meine eine Stelle bei dem ältern Plinius. Er redet in dem 18ten Buche seiner „Naturgeschichte,“ [1] von der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Ländern, und schließt: Hæ fuere sententiæ Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Græcia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta, in fabula Triptolemo, frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele unseres Dichters die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzt, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der 114ten Olympias; 145 Jahre betragen 36 Olympiaden und ein Jahr; und diese Summe von jener abgerechnet, giebt 77. In die 77ste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles; [2] und da in eben diese Olympias, und zwar

[1] Sect. 12. T. II. Edit. Hard. p. 107.

[2] Fabricius macht in dem Verzeichnisse der verlorenen Trauerspiele des Sophokles, unter Τριπτολεμος eben diese Berechnung, aber ohne im geringsten für das erste Trauerspiel desselben etwas daraus zu schließen.

in das letzte Jahr, wie wir gesehen haben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eins sind.

So ungezwungen sich dieses ergiebt, so sehr hat mich die Anmerkung befremdet, welche Harduin über die Stelle des Plinius macht. Er schreibt nämlich: Egit ergo Sophocles eam fabulam Olymp. LXXXVIII anno quarto, ætatis suæ vicesimo, si Suidæ credimus. Obiit enim Alexander Olymp. CXX. anno primo, Olympiadibus Pliniano calculo computatis, Urbis conditæ 442. Fürs erste weiß ich nicht, wie Harduin sagen kann, Alexander sey in der 120sten Olympias gestorben; da Josephus[1] ausdrücklich sagt: *Αλεξανδρον τε τεθναναι παντες ὁμολογουσι ἐπι της ἑκατοςης τεσσερεσκαιδεκατης Ολυμπιαδος*. Fürs zweite würden 145 Jahre, von der 120sten Olympias zurückgerechnet, nicht die 88ste, sondern die 83ste Olympias geben. Fürs dritte würde Sophokles in der 88sten Olympias, nach dem Suidas nicht 20, sondern einige 60 Jahre gewesen seyn; denn nach dem Suidas ist er in dem 3ten Jahre der 73sten Olympias geboren. Und man glaube ja nicht, daß alle diese Unrichtigkeiten vielleicht mit der besondern Berechnung des Plinius (Pliniano calculo) bestehen könnten. Diese besondere Berechnung des Plinius betrifft bloß das Jahr nach Erbauung der Stadt Rom, welches ihn Harduin in das 4te der 9ten Olympias setzen läßt, anstatt daß es nach der gemeinen Rechnung in das 4te der 6ten fällt. Wenn also in der Anmerkung des Harduins nicht alle Zahlen verdruckt sind, so muß er gar nicht nachgeschlagen, gar nicht gerechnet haben.

Die Anmerkung, welche der Pater über das Trauerspiel selbst macht, ist nicht minder seltsam: In ea fabula, sagt er, Ceres Triptolemum edocet, quantum terrarum necesse sit peragrari seminandis a se datis frugibus, Italiamque præ cæteris laudat. *Vide Dionys. Hal. lib. I. Antiq. Rom.* Sollte man aus diesen Worten nicht schließen, der Triptolemus des Sophokles müsse noch vorhanden seyn, und das ganze Stück laufe auf weiter nichts, als diesen Unterricht der Ceres hinaus? Der Pater redet seinem Währ-

[1] Lib. I. contra Appionem.

manne ohne Ueberlegung nach. Denn Dionysius von Halicarnaß braucht am angezogenen Orte weiter nichts als diesen Umstand aus dem Triptolemus; und wenn Er im Präsens davon spricht, so ist es ganz etwas anders, als wenn es Harduin thut.

(K)

Zugleich der Schauspieler — diese Gewohnheit ab.) Der ungenannte Biograph: *Καταλυσας την ὑποκρισιν του ποιητου δια την ἰδιαν ἰσχνοφωνιαν· παλαι γαρ και ὁ ποιητης ὑπεκρινετο.* Eine schwache Stimme war ein Fehler, der vor Alters einen Mann zum Schauspieler weit untauglicher machte, als heut zu Tage, da wir jene großen Schauplätze nicht mehr zu füllen haben. Das Unvermögen hielt ihn also vom Theater zurück, und nicht die Verächtlichkeit der Profession. Denn den Griechen war keine Geschicklichkeit verächtlich, die ihnen Vergnügen machte. So oft unser Dichter auch daher andere Talente zeigen konnte, auf welche seine schwache Stimme keinen Einfluß hatte, bestieg er die Bühne; welches sich nicht undeutlich aus zwei Beispielen schließen läßt, die man uns ausdrücklich davon aufbehalten hat. In dem Thamyris nämlich ließ er sich auf der Cither hören, und in der Nausikaa zeigte er sich als Tänzer.

In dem Thamyris ließ er sich auf der Cither hören. Athenäus:[1] *τον Θαμυριν διδασκων ἀυτος ἐκιθαρισεν.* Und der ungenannte Biograph: *φασι δε ὁτι και κιθαραν ἀναλαβων ἐν μονῳ τῳ Θαμυριδι ποτε ἐκιθαρισεν.* Thamyris war jener thracische Virtuose,[2] der es wagen durfte, die Musen selbst zu einem Wettstreite aufzufordern. Er ward überwunden, und die Musen machten ihn, zur Strafe seiner Vermessenheit, blind. Das war der Inhalt des Sophokleischen Trauerspiels; und ohne Zweifel ließ sich der Dichter in der Person des Thamyris selbst, auf der Cither hören. Nicht daß er deßwegen die ganze Rolle des Thamyris gespielt hätte; er hatte vielleicht nicht einmal nöthig, auch nur in die Cither zu singen.

[1] Lib. I. p. m. 20.

[2] *Κεινῳ σοφιςῃ Θρῃκι*, sagt die Muse in dem Trauerspiele „Rhesus“ von ihm. Z. 924.

Denn dieser Thamyris, welchen Umstand uns der ältere Plinius[1] von ihm aufbehalten hat, war der erste, der die Cither als ein von der Stimme unabhängendes Instrument behandelte, und sie, ohne darein zu singen, spielte. Hatte nun Sophokles diesen Umstand anzubringen gewußt, so konnte ihn seine schwache Stimme nicht hindern, Thamyris an derjenigen Stelle selbst zu seyn, wo er ihn bloß auf der Cither mit den Musen wetteifern ließ. Es würde sich mehr als Muthmaßungen hievon beibringen lassen, wenn das Stück jetzt nicht unter die verlornen Stücke unsers Dichters gehörte.[2] Da unterdessen auch solche Muthmaßungen weder ganz unangenehm, noch ganz unnütze sind, so erlaube man mir, noch einen andern Zug daraus muthmaßen zu dürfen. Diesen nämlich: daß die Bestrafung des Thamyris auf der Bühne geschehen; daß er vor den Augen der Zuschauer blind geworden. Ich gründe meine Muthmaßung auf eine Stelle des Pollux, in die sich seine Ausleger gar nicht zu finden gewußt haben. Pollux[3] gedenkt verschiedener tragischen Masken, die von einer besondern Art gewesen, und sagt unter andern, daß die Maske des Thamyris zweierlei Augen gehabt habe; *τον μεν γλαυκον ὀφθαλμα, τον δε μελανα.* Jungermann macht hierüber folgende offenherzige Anmerkung: Thamyri vero cur oculum glaucum, et alterum nigrum in scena affingi ait? Constat quidem ex Apollodori lib. I. Thamyrin *περι μουσικης* cum Musis congressum: quem victum *των ὀμματων και της κιθαρῳδιας* illæ *ἐςερησαν*. Sic itaque prorsus excœcarunt. Cur itaque discolori altero utro introducebatur oculo? Libenter nostram ignorantiam fatemur, quam ut diu taciti foveamus causæ non est, cum sic forte nec ipsi, nec alii, qui juxta nos ignorant, edoceamur ab iis qui sciunt. Daß auch ich jetzt unter denjenigen bin, die es

[1] Cithara sine voce cecinit Thamyras primus. *Natur. Hist. Lib. VII. c. 57.*

[2] Casaubonus, Meursius, Fabricius finden in ihren Verzeichnissen der verlornen Stücke des Sophokles des Thamyris bloß bei dem Athenäus, dem Pollux, und dem ungenannten Biograph gedacht. Sie hätten anmerken sollen, daß auch Plutarch seiner nicht undeutlich gedenkt; in dem Buche nämlich *ὁτι οὐδε ζην ἐςιν ἡδεως κατ᾽ Επικουρον* (p. m. 1093.) führt er ein paar Zeilen des Sophokles an, die, dem Zusammenhange nach, nothwendig aus dem Thamyris seyn müssen.

[3] Lib. IV. c. 19. p. m. 434.

wissen, habe ich vornehmlich dem Du Bos[1] zu danken; und das Räthsel löset sich so auf. Die alten Schauspieler, wie bekannt, spielten in Masken, welche nicht allein das Gesicht, sondern den ganzen Kopf bedeckten. Diese Masken hatten die Unbequemlichkeit, daß sie der Abänderungen nicht fähig waren, welche die abwechselnden Leidenschaften in den Zügen des Gesichts verursachen. Die kleinern von diesen Abänderungen waren für ihre Zuschauer zwar ohnedem verloren, indem diese größten Theils viel zu weit absaßen, als daß sie selbige auch auf einem wirklichen Gesichte hätten erkennen können. Die größern aber, welche dem Gesichte eine ganz andere Farbe, allen Muskeln desselben eine ganz andere Lage geben, und von sehr weitem zu erkennen sind, auch diese größern, sage ich, den Augen der Zuschauer verweigern, würde keine geringe Verkümmerung ihres Vergnügens, und eine Vernachlässigung des sichersten Mittels, einen Eindruck auf sie zu machen, gewesen seyn. Was thaten sie also? Eine Stelle des Quintilian[2] kann es uns sehr deutlich lehren: In Comœdiis — pater ille cujus præcipuæ partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. Die Maske, sagt Quintilian, desjenigen Vaters, der in der Comödie bald linde bald strenge seyn mußte, war getheilt; die eine Hälfte zeigte ein glattes, heiteres Gesicht, die andere ein finsteres, gerunzeltes Gesicht; war der Vater jetzt linde, so wies der Schauspieler den Zuschauern die heitere Hälfte, und mußte er auf einmal streng und zornig werden, so mußte der Schauspieler eine so ungezwungene Wendung zu machen, daß der Zuschauer die finstere Hälfte zu sehen bekam. Wie es mit der Maske dieses Vaters war, so war es unfehlbar mit den Masken aller Personen, die in der Geschwindigkeit vor den Augen der Zuschauer ein verändertes Gesicht zeigen mußten, und also nicht Gelegenheit hatten, hinter der Scene ihre ganze Maske zu verwechseln. Nun nehme man an, daß auch Thamyris in diesem Falle war, und die Worte des

[1] Du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten. Man sehe das dritte Stück meiner „Theatralischen Bibliothek," S. 185.
[2] Inst. Orat. Lib. XI. cap. 3.

Pollux sind erklärt. Jetzt war Thamyris noch sehend, und der Schauspieler zeigte diejenige Hälfte seiner Maske, die das schwarze Auge hatte. Nun sollte er auf einmal blind werden, und der Schauspieler wandte sich so geschickt, daß plötzlich die Zuschauer die andere Hälfte, welche das glauche Auge (*γλαυκον ὀφθαλμα*) hatte, erblickten. Denn *γλαυκον ὀφθαλμα* ist hier nichts anderes als ein Auge, das mit einem *Γλαυκωμα* behaftet scheint; und Glaukoma, wie bekannt, ist diejenige Krankheit des Auges, welche unsere Augenärzte den blauen oder grünen Staar nennen. Das merklichste und augenscheinlichste Zeichen der Blindheit, welches die Skeuopöie nur immer wählen konnte! — Ich komme auf den Sophokles zurück. In dem Thamyris also ließ er sich auf der Cither hören; und der ungenannte Biograph setzt hinzu: *ὀθεν και ἐν τῃ ποικιλῃ ςοᾳ μετα κιθαρας ἀυτον γεγραφθαι φασι;* „daher sey er, wie „man sagt, in der Stoa Poecile mit der Cither gemalt worden." Was diese Stoa für ein Gebäude gewesen, wie sie vorher geheißen, wo sie gestanden,[1] das ist genugsam bekannt. Sie hatte ihren Beinamen Poecile, die bunte, von den Gemälden erhalten, mit welchen sie vornehmlich Polygnotus ausgeziert hatte.[2] Diese Gemälde stellten die Götter und Helden der Athenienser vor; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Polygnotus, der kein gedungener Künstler war, sondern bloß um die Ehre arbeitete, auch noch lebenden verdienten Männern die Schmeichelei werde gemacht haben, ihre Bildnisse mit anzubringen. Dem ungeachtet aber ist wohl schwerlich das Bildniß des Sophokles von der Hand dieses Künstlers gewesen. Ich schließe dieses aus folgendem Umstande, den uns Plutarch aus der scanda-

[1] Menage (*In Diogenis Laertii Lib. VII. Segm. 5.*) merkt aus dem Lucian an, daß diese Stoa auf dem Marktplatze gelegen. Ich bediene mich dieser Bemerkung, die Verse des Melanthius beim Plutarch (im „Leben Cimons" S. 481) daraus zu erläutern, wo gesagt wird, daß Polygnotus unentgeltlich

— — — *Θεων ναους ἀγοραν τε*
Κεκροπιαν — — — — —

ausgeschmückt habe. Wie man einen Marktplatz mit Gemälden ausschmücken könne, ist nicht wohl zu begreifen. Es sind also hier die öffentlichen Gebäude auf diesem Marktplatze, und besonders die gedachte Stoa zu verstehen.

[2] C. *Plinius* Natur. Histor. Lib. XXXV. 35.

lösen Chronik der damaligen Zeit aufbehalten hat.[1] Polygnotus liebte die Elpinice, die Schwester des Cimons; und ohne Zweifel war seine Liebe eben in dem stärksten Feuer, als er die Trojanerinnen in der gedachten Stoa malte, denn einer von ihnen, der Laodice, gab er das Gesicht seiner Geliebten. Wird Elpinice damals schon alt, schon verheirathet gewesen seyn? Schwerlich wohl. Aber zu der Zeit, als Sophokles mit durch den Ausspruch ihres Bruders für sein erstes Trauerspiel den Preis erhielt, muß sie schon beides gewesen seyn, wenn man sie auch noch so viel jünger als den Cimon annimmt. Und folglich malte Polygnotus die gedachte Stoa zu einer Zeit, als Sophokles noch gar nicht bekannt seyn konnte, als wenigstens seine tragischen Verdienste noch nicht so fest gestellt seyn konnten, daß sie diese öffentliche Ehre verdient hätten. Vielleicht also war sein Bildniß von dem Micon, von welchem es aus dem ältern Plinius bekannt ist, daß ihm die Athenienser nach dem Polygnot einen Theil dieser Stoa auszumalen gaben.

In der Nausikaa zeigte sich Sophokles als Tänzer. Athenäus:[2] *ακρως δε ἐσφαιρισεν ὁτε την Ναυσικααν ἐθηκε.* Ich sage, er zeigte sich als Tänzer, und die Worte meines Währmannes scheinen eigentlich doch weiter nichts zu sagen, als daß Sophokles in der Nausikaa den Ball vortrefflich geschlagen: *ακρως ἐσφαιρισεν.* Allein die Sphäristik oder das Ballschlagen und alle verschiedene Arten desselben, war bei den Alten ein Theil der Orchestik, als welche alle körperliche Uebungen in sich begriff, wo die Bewegungen nach einer gewissen Eurhythmie, nach dem Takte, geschehen mußten. Das ist zu bekannt, als daß ich mich dabei aufhalten sollte. Die Frage wird also nur hier seyn: was war das für ein Stück, in welchem Ball gespielt ward? Wer seinen Homer inne hat, dem kann unmöglich die Tochter des Alcinous, des Königs der Phäacier, unbekannt seyn.[3] Ulysses war an das Ufer von Scheria geworfen; hier lag der Unglückliche und schlief. Indeß erhob sich Minerva in den Palast des Alcinous und gab der schönen Nausikaa ein, mit ihren Gespielinnen und

[1] Im Leben Cimons S. 480.
[2] Lib. l. p. m. 20.
[3] S. das sechste und die folgenden Bücher der Odyssee.

Mägden nach dem Meere zu gehen, um da ihre Kleider zu waschen. Denn an sie sollte sich Ulysses zuerst wenden; sie sollte ihm den Weg zur Gunst ihres Vaters bahnen. Sie kommen also, waschen ihr Geräth und trocknen es auf dem Ufer; und indem es trocknet, baden und salben sie sich, und lagern sich zu essen, und stehen auf zu spielen. Und was spielten sie?

Σφαιρῃ ται ἀρ' ἐπαιζον, ἀπο κρηδεμνα βαλουσαι,
Τῃσι δε Ναυσικαα λευκωλενος ἠρχετο μολπης.[1]

Sie schlagen Ball, und Nausikaa selbst macht den Anfang. Nun will Minerva, daß Ulysses erwache. Die Prinzessin wirft; der Ball nimmt einen falschen Flug; er fällt in einen tiefen Graben; die Mägde schreien, und Ulysses erwacht. Er entschließt sich kurz, auf das Geschrei zuzugehen. Aber er ist nackt, splitternackt; und es war ein weibliches Geschrei! Was thut der Mann, dem nie in der Noth ein weiser Rath gebrach?

Εκ πυκνης δ' ὑλης πτορϑον κλασε χειρι παχειῃ
Φυλλων, ὡς ῥυσαιτο περι χροϊ μηδεα φωτος.
Βη δ' ἱμεν, ὡςε λεων ὀρεσιτροφος, ἀλκι πεποιϑως
Ος' εἰσ' ὑομενος και ἀημενος, ἐν δε ὁι ὀσσε
Δαιεται· ἀυταρ ὁ βουσιν ἐπερχεται, ἠ ὀϊεσσιν
Ηε μετ' ἀγροτερας ἐλαφους· κελεται δε ἑ γαςηρ,
Μηλων πειρησοντα και ἐς πυκινον δομον ἐλϑειν.

Welch ein Gemälde! Welch eine Vergleichung![2] So kömmt der

[1] Die Frau Dacier übersetzt diese Stelle: Le repas fini, elles quittent toutes leurs voiles et commencent à jouer toutes ensemble à la paume. *Nausicaa se met ensuite à chanter.* Sie hört also die Nausikaa singen, wo ich sie nur tanzen sehe. Sie hat aus der Acht gelassen, daß *μολπη* nicht bloß cantus, sondern eben so oft tripudium, saltatio heißt, wegen des beiden gemeinschaftlichen Takts. *Ηρχετο μολπης* heißt aber daher hier weiter nichts, als „sie fing das Spiel an.“ Ich finde, daß Burette, in seiner Abhandlung von der Sphäristik der Alten (Mémoires de Littérature des Inscriptions et b. L. T. I. p. 155.) den nämlichen Fehler macht. Denn er übersetzt: pendant que la Princesse de son côté les animait par son chant.

[2] Man erlaube mir über dieses Gleichniß, das ich für eines der schönsten im Homer halte, eine kleine Ausschweifung. Es hat seine Tadler gefunden; aber seine Vertheidiger scheinen mir den rechten Punkt nicht getroffen zu haben. Man lese nur, was Clarke in seiner Ausgabe darüber anmerkt. »Fuerunt qui Ulyssem hoc

nackte, fürchterliche Mann auf sie zu.[1] Die Mädchen schreien und fliehen. Die einzige Nausikaa bleibt stehen, und erwartet ihn; und so weiter. — Aber was sind das für Auftritte für ein Trauerspiel? „Sophokles," sagt die Frau Dacier,[2] „hatte aus diesem homerischen

»loco, viribus defectum, procellaque pene enecatum, leoni fero parum apte »comparari crediderint. *Eustathius* vim similitudinis in eo consistere existimat, »quod Ulysses puellis Nausicaæ comitibus, haud minus quam leo, terribilis »apparuerit.« *Οτι τον Οδυσσεα γυμνον όντα και δυσπροσιτον δια τουτο φανηναι μετα βλοσυροτητος μελλοντα ταις κοραις, λεοντι παραβαλλει, είπων· „Βη δ᾽ ἰμεν, ώςε λεων, κ. τ. λ." Ἐιτα δεικνυς ώς ού προς την Ὀδυσσεως ἀνδριαν ἡ παραβολη, ἀλλα προς την ἐκπληξιν, ἡν ἐξ ἀυτου ἁι γυναικες ἐπαθον, ἐπαγει·* (v. 137.) „*Σμερδαλεος δ᾽ αὐτῃσι φανη*, etc. — Domina *Dacier* leoni eum ideo comparari arbitratur, quia audito puellarum strepitu, hominibusne mitibus an crudelibus occursurus esset, ignarus, ex arbusto nudus animoque intrepido egrederetur. Mihi in eo potius consistere videtur comparationis vis, tum quod Ulysses mari humidus, totusque spuma fœdatus, leoni agresti procellisque afflicto, *Ὁς᾽ εἰσ᾽ ὑομενος και ἀημενος.* similis dicatur; tum quod necessitate coactus (v. 136.) ex arbusto puellis timidis sese nec opinato ostenderit, ipsisque (uti observat *Eustathius*) fugam et terrorem haud minorem, quam leo ferus ovibus aut hinnulis imbecillibus incusserit. — Recht gut; alle die verschiedenen Aehnlichkeiten, welche die Dacier, Eustathius und Clarke angeben, sind augenscheinlich; wird aber dadurch jene Unähnlichkeit gerettet, welche die Tadler zwischen einem abgematteten, wehr- und waffenlosen Manne und einem Löwen finden, der sich auf seine Stärke verläßt? *ἀλκι πεποιθως.* — Es ist wahr, Homer verliebt sich oft ein wenig in seine Gleichnisse, und malt sie nicht selten mit Zügen aus, die sich auf das Verglichene nicht anwenden lassen, und nur das Bild lebhafter und individueller zu machen dienen. Kann das aber der Fall hier seyn? Mit nichten. Denn wahre Unähnlichkeiten müssen dergleichen beiläufige Züge nie werden. Ich erinnere mich daher mit Vergnügen einer Stelle des Themistius, der auch diesem Tertium der Vergleichung eine ganz vortreffliche Wendung zu geben gewußt hat. Er sagt nämlich: Allerdings ist der abgemattete, wehr- und waffenlose Ulysses auch jetzt noch ein Mann, der sich auf seine Stärke verläßt. Nur ist die Stärke des Ulysses nicht die körperliche Stärke eines Achilles; sondern sie beruht in seiner Klugheit, in seiner Beredtsamkeit. Diese hatte er in keinem Schiffbruche verlieren können; und auf diese verließ er sich. *Ἡ δε ἀλκη ἠν ἀρα ὁ λογος, ὁν ἀφελεσθαι μονον το δαιμονιον οὐκ ἐξισχυσε· καιτοι τα χρηματα γε ἀφελομενον, και τας ναυς, και τους στρατιωτας, και νη Δια γε τον χιτωνα το τελευταιον· ἐν ὁις οὐκ ἠν ἡ δυναμις ἡ Οδυσσεως· τῃ γουν ἀλκῃ ἐπεποιθει, και ἐκεινων ἀπολωλοτων.* Es steht diese Stelle zu Ende seines *Προτρεπτικου ἐις Φιλοσοφιαν* (edit. Harduin. p. 309.) und verdient bei dieser Stelle Homers vor allen andern angezogen zu werden.

[1] Bis hieher ward 1760 gedruckt: das Folgende fügte J. J. Eschenburg 1790 aus Lessings Papieren hinzu.

[2] In den Anmerkungen zu ihrer Uebersetzung: Sophocle avait fait une Tragédie sur ce sujet d'Homère, qu'il appellait *Πλυντριας*, et où il représentait

„Stoffe eine Tragödie gemacht, die sehr wohl aufgenommen ward. „Ich wünschte, daß uns die Zeit dieses Stück aufbehalten hätte, damit „wir sehen könnten, wie weit es die Kunst mit einem solchen Stoffe „bringen kann." Ich wünschte es gleichfalls. Aber würde es wohl auch eine wirkliche Tragödie seyn? Ich glaube schwerlich; sondern es würde allem Ansehen nach ein satyrisches Drama seyn. Ich kann zwar nicht sagen, daß es als ein solches von den alten Schriftstellern, die seiner gedenken, angeführt werde; aber der komisch-tragische Inhalt ist allzusehr für meine Muthmaßung, von welcher ich finde, daß sie auch die Muthmaßung des Casaubonus gewesen ist.[1] Die Odyssee war überhaupt eine reiche Vorrathskammer für die satyrischen Schauspiele. Das einzige Stück, welches uns von dieser Gattung übrig geblieben ist, des Euripides Cyklops, ist, wie bekannt, gleichfalls daraus entlehnt. Der Charakter des Ulysses selbst machte ihn zu einer satyrischen Person sehr bequem. Ich setze voraus, daß meinen Lesern das Wesen dieses Drama bekannt ist, von welchem wohl zu wünschen wäre, daß es ein Genie unter uns ganz wiederherstellen wollte. Die Tragicomödie war in dieser Absicht ein sehr mißlungener Versuch.

(L)

Er machte in seiner Kunst verschiedene Neuerungen, deren zum Theil Aristoteles gedenkt.) *Πολλα ἐκαινουργησεν ἐν τοις ἀγωσι.* Es ist hier nicht von den Verbesserungen

Nausicaa à ce jeu. Cette pièce réussit fort. Je voudrais bien que le temps nous l'eût conservée, afin que nous vissions ce que l'art pouvait tirer d'un tel sujet. Die *Πλυντριαι*, oder „Wäscherinnen" des Sophokles werden vom Pollux angeführt; und es ist allerdings aus diesem Titel zu schließen, daß der Inhalt die Geschichte der Nausikaa gewesen, und daß es vielleicht Nausikaa oder „die Wäscherinnen" geheißen habe; dergleichen doppelte Titel bei den Alten nichts seltenes sind. Dem ungeachtet würde die Frau Dacier besser gethan haben, es hier unter seinem gewöhnlichen Titel, Nausikaa, anzuführen. Woher sie den Umstand hat, „daß es viel Beifall gefunden," kann ich nicht sagen. Ich fürchte, es ist ein bloßer Zusatz ihrer gütigen Vermuthung, den ich unterdeß eben so wenig zu bestätigen als zu bestreiten Lust habe.

[1] *Ναυσικαα* — — tota fuit Homerica, et satyricis dramatibus annumeranda, judice *Casaubono*, sagt Fabricius in seinem Verzeichnisse der verlorenen Stücke des Sophokles. Es muß sich dieses auf eine Stelle des Casaubonus in seinen Anmerkungen zum Athenäus beziehen, denn in seinem Buche, De Poesi satyrica, erwähnt er der Nausikaa unter den satyrischen Stücken des Sophokles nicht.

die Rede, durch die Sophokles die Tragödie selbst ihrem Wesen und ihrer Vollkommenheit näher brachte; sondern bloß von den Neuerungen und Zusätzen, die er in der Kunst sie aufzuführen machte. Und die Geschichte dieser Kunst faßt Aristoteles im vierten Capitel seiner Dichtkunst in folgender Beschreibung kürzlich zusammen: *Και πολλας μεταβολας μεταλαβουσα ἡ Τραγῳδια ἐπαυσατο, ἐπει ἐσχε την ἑαυτης φυσιν. Και το τε των ὑποκριτων πληθος, ἐξ ἑνος ἐις δυο πρωτος Ἀισχυλος ἠγαγε, και τα του Χορου ἠλαττωσε, και τον λογον πρωταγωνιςην παρεσκευασε· τρεις δε, και σκηνογραφιαν Σοφοκλης.* Den besten Kommentar über diese Worte des Aristoteles giebt eine Stelle des Diogenes Laertius, wo er die Geschichte der Weltweisheit mit der Geschichte der Tragödie vergleicht: *ὡσπερ δε το παλαιον ἐν τῃ τραγῳδιᾳ προτερον μεν μονος ὁ χορος διεδραματιζεν, ὑςερον δε Θεσπις ἑνα ὑποκριτην ἐξευρεν ὑπερ του διαναπαυεσθαι τον χορον, και δευτερον Ἀισχυλος, τον δε τριτον Σοφοκλης, και συνεπληρωσαν την τραγῳδιαν, ὁυτως και της φιλοσοφιας, κ. τ. λ.* Der Verstand von beiden Stellen ist dieser. Anfangs war die Tragödie nichts als Gesang verschiedener Loblieder zu Ehren des Bacchus. Damit der Chor, welcher diese Lieder sang, manchmal ruhen und Athem schöpfen könnte, fiel Thespis darauf, eine interessante Begebenheit dazwischen von einem aus der Bande erzählen oder vorstellen zu lassen. Aeschylus verwandelte diese Erzählung und Vorstellung, die von einer einzigen Person geschah, in ein ordentliches Gespräch, indem er eine zweite Person hinzufügte, unter die sich nunmehr die Geschichte vertheilte, obgleich nothwendig die eine Person mehr Antheil an der Handlung haben mußte, als die andere. Der Schauspieler, welcher die Rolle der Hauptperson spielte, hieß *πρωταγωνιςης*, so wie der andere *δευτεραγωνιςης*. Es war aber darum nicht nothwendig, daß das ganze Drama nicht mehr als zwei Personen haben mußte; denn der Deuteragonist konnte derselben gar wohl mehr als eine vorstellen, wenn sie nur nicht mit einander zugleich erscheinen durften. Aber mit einander zusammen sprachen in dem ganzen Drama deren nicht mehr als zwei. Endlich fand Sophokles, daß auch dieses

noch zu einförmig war. Er fügte also die dritte Person hinzu, welche *τριταγωνιςης* hieß.[1]

Dieser *τριταγωνιςης* ist also die erste Neuerung, die dem Sophokles in der obigen Stelle des Aristoteles zugeschrieben wird. Es äußern sich aber hiebei verschiedene Schwierigkeiten und Widersprüche. Wir wollen zuerst den Barnesius (im Leben des Euripides vor s. Ausgabe, S. XXXVI.) hören: Nam licet *Aeschylus* in principio *Promethei* sui *Robur* et *Vim* et *Prometheum* et *Vulcanum* simul inducat, non ibi nisi duo tantum personæ loquuntur, hoc est *Robur* et *Vulcanus;* nec enim *Prometheus* prius loqui incipit, quam cæteri illi, opere absoluto, abierint, et priori scenæ finem fecerint. Es wäre gut, wenn es keinen andern Auftritt von drei Personen beim Aeschylus gäbe, als diesen. Allein man höre den Dacier (in seinen Anmerkungen über das vierte Capitel der Aristot. Dichtk.), welcher ohne Zweifel den Aeschylus besser gelesen hatte: Ce qu'Aristote dit ici, que Sophocle ajouta un troisième Acteur aux deux d'Eschyle, pourroit faire croire qu'il n'y a jamais eu que deux Acteurs dans les pièces de ce dernier; cependant dans une scène de ses Coëphores, on voit Oreste, Pylade et Clytemnestre parler ensemble, et dans une autre de ses Eumenides, on voit Minerve, Oreste et Apollon. Il est vrai que l'un des trois dit peu de chose; mais cela suffit pour faire voir qu'Eschyle n'a pas entièrement ignoré, que la scène pouvoit souffrir trois Acteurs différents du chœur. Comment donc Aristote peut-il attribuer cette invention à Sophocle? Seroit-ce parce que Sophocle s'en sert plus ordinairement? Je ne saurois le croire. Quand Eschyle fit ses Coëphores et ses Eumenides, il y avoit plus de douze

[1] Hiezu brauchten keine besondere Leute zu seyn; und Demosthenes wirft es dem Aeschines mehr als Einmal vor, daß er in seiner Jugend diese dritten Rollen gespielt habe. — Unmöglich kann aber Gyraldus gewußt haben, was *τριταγωνιςης* heiße, wenn er schreibt: Tres autem histriones primus Sophocles instituisse perhibetur, et eam, quæ *τριταγωνιςη* dicitur. Er scheint die Worte des Suidas übersetzt zu haben; aber woher er das Femininum *τριταγωνιςη* hergenommen hat, das mag Gott wissen.

ans qu'il voyoit des pièces de Sophocle, où il prit ce troisième Acteur que Sophocle avoit ajouté.

Das läßt sich hören. Dem ungeachtet wollte ich lieber seinen ersten Grund annehmen; nämlich, daß Sophokles deßwegen der Erfinder des dritten Schauspielers genannt werde, weil er sich dessen in allen Stücken bediente, was beim Aeschylus nur ein seltener Fall war.

Denn es muß schon bei den Alten selbst streitig gewesen seyn, ob man diese Erfindung dem Aeschylus oder dem Sophokles zuschreiben solle. Ein altes Leben des erstern, welches Robortellus seiner Ausgabe vorgesetzt hat, sagt ausdrücklich, die Einführung des dritten Schauspielers sey vom Aeschylus geschehen. Ja, noch mehr, Aristoteles selbst muß sich an einer andern Stelle für den Aeschylus hierin erklärt haben. Denn wenn Themistius [1] in seiner Rede, *ὑπερ του λεγειν, ἠ πως τῳ φιλοσοφῳ λεκτεον*, beweisen will, daß nicht alle Neuerungen zu verwerfen sind, weil alle Künste und Wissenschaften nach und nach erfunden worden: so nimmt er unter andern auch ein Beispiel von der Tragödie her: *Ἀλλα και ἡ σεμνη τραγῳδια μετα πασης ὁμου της σκευης, και του χορου, και των ὑποκριτων, παρεληλυθεν ἐις το θεατρον· και οὐ προσεχωμεν Ἀριςοτελει, ὁτι το μεν πρωτον ὁ χορος ἐισιων ᾐδεν ἐις τους θεους· Θεσπις δε προλογον τε και ῥησιν ἐξευρεν· Ἀισχυλος δε τριτον ὑποκριτην και ὀκριβαντας· τα δε πλειω ţουτων Σοφοκλεος ἀπηλαυσαμεν και Ἑυριπιδου.*

(M)

Zum Theil Suidas.) Dieser sagt vom Sophokles: *οὑτος πρωτος τρισιν ἐχρησατο ὑποκριταις, και τῳ καλουμενῳ τριταγωνιςῃ· και πρωτος τον χορον ἐκ πεντεκαιδεκα ἐισηγαγε νεων, προτερον δυωκαιδεκα ἐισιοντων. — — Και ἀυτος ἠρξε του δραμα προς δραμα ἀγωνιζεσθαι· ἀλλα μη τετραλογιαν.* Ich verweile jetzt nur bei dieser letzten Neuerung des Sophokles in seiner Kunst. „Er fing es zuerst an, daß Drama gegen Drama um den Preis stritt, und nicht die ganze Tetralogie."

[1] Edit. *Harduin.* p. 316.

Die tragischen Dichter stritten damals beständig mit **vier** Stücken zugleich um den Preis, wovon das letzte beständig ein satyrisches Stück war. Und diese vier Stücke zusammen hießen eine **Tetralogie**. So erzählt z. E. Aelianus (L. II. c. 8.), daß in der einundneunzigsten Olympiade Xenokles (den Aristophanes in seinen **Fröschen** ansticht, und von welchem der Scholiast daselbst anmerkt, daß er ein schlechter Poet gewesen sey, welcher der Allegorie gar zu sehr nachgehangen habe;) mit dem Euripides um den Preis gestritten. Xenokles habe den ersten Preis erhalten durch seinen Oedipus, Lykaon, Bacchä, und das satyrische Stück Athamas; Euripides aber den zweiten durch seinen Alexander, Palamedes, die Trojaner, und das satyrische Stück Sisyphus. — Aelianus wundert sich hierüber, und sagt, daß die Richter entweder unwissend oder bestochen gewesen seyn müßten, welches beides den Athieniensern keine Ehre macht.

Wenn Fabricius (Biblioth. Gr. L. II. c. 19.) unter dem Xenokles dieses Streites gedenkt, so schreibt er: cum Euripide certavit Olympiade LXXXI, und beruft sich auf den Aelian. Er muß aber in der Geschwindigkeit nur die lateinische Uebersetzung angesehen haben, welche prima supra octogesimam hat. Denn im Texte steht *κατα την πρωτην και ἑκτην Ὀλυμπιαδα*, und es ist ausgemacht, daß anstatt *ἑκτην*, *ἐννενηκοςην* zu lesen sey, wie Scheffer bei dieser Stelle bemerkt.

Diogenes Laertius sagt in dem Leben des Plato (L. III. §. 35.), wenn er von dessen Dialogen und ihrer Eintheilung redet: *Θρασυλος δε φησι και κατα την τραγικην τετραλογιαν ἐκδουναι ἀυτον τους διαλογους· ὁιον ἐκεινοι τετρασι δραμασιν ἠγωνιζοντο, Διονυσιοις, Ληναιοις, Παναθηναιοις, Χυτροις, ὡν το τεταρτον ἠν Σατυρικον. Τα δε τετταρα δραματα ἐκαλειτο Τετραλογια.* Es scheint also, daß es deßwegen allezeit **vier** Stücke waren, weil sie an den vier hier genannten Festen gespielt wurden. Dieß ist auch die Meinung des Casaubonus (de Poes. Satyr. L. I. c. 5.), der daselbst überhaupt von den Tetralogien nachzulesen ist.

Sophokles aber muß diese Veränderung entweder sehr spät gemacht haben, oder sie muß nicht allen tragischen Dichtern zu gute

gekommen seyn, wie das Exempel des Euripides in der obigen Stelle Aelians, und das Beispiel des Plato beweist, von welchem eben der Schriftsteller (L. 2. c. 30.) sagt, daß er gleichfalls mit einer ganzen Tetralogie um den Preis streiten wollte: *Ἐπειθετο οὐν τραγῳδιᾳ, και δη και τετραλογιαν ἐιργασατο. Και ἐμελλεν ἀγωνιεισθαι, δους ἠδη τοις ὑποκριταις τα ποιηματα.* — Von dem Sohne des Euripides sagt der Scholiast des Aristophanes über die Frösche, v. 67: *Ὁυτω δε και ἁι Διδασκαλιαι φερουσι, τελευτησαντος Ἐυριπιδου, τον ὑιον ἀυτου δεδιδαχεναι ὁμωνυμως ἐν ἀςει Ἰφιγενειαν την ἐν Αυλιδι, Ἀλκμαιωνα, Βακχας.* Dieß war ohne Zweifel eine Trilogie, oder vielmehr eine Tetralogie, von welcher das satyrische Stück hier nur weggelassen ist. — Auch vom Philokles, der, nach dem Suidas, nach dem Euripides lebte, führt eben der Scholiast des Aristophanes eine Tetralogie an: *ἐν τῃ Πανδιονιδι Τετραλογιᾳ.* Obgleich dieß damit nicht übereinzustimmen scheint, wenn Aristides sagt: Philokles habe den Preis gegen den Sophokles gewonnen.

Vielleicht also, daß nach dem Sophokles mit Tetralogien gegen Tetralogien gestritten wurde. Nimmt man diese Meinung an, so lassen sich viele Dinge vergleichen, die man sonst wohl unverglichen lassen muß. Z. E. Euripides soll nach dem Varro fünfmal, nach dem A. Gellius funfzehnmal den Preis gewonnen haben. Da wäre dann kein Widerspruch. Varro würde fünf Trilogien gemeint haben, und Gellius hätte die einzelnen Stücke derselben gezählt. [1]

Wider diese Meinung scheint die Tetralogia Orestia des Aeschylus zu seyn, deren Aristophanes in den Fröschen v. 1155 gedenkt. Der ungenannte Verfasser der Beschreibung von den Olympiaden sagt indeß, daß diese Tetralogie in dem zweiten Jahre der achtzigsten Olympias den ersten Preis erhalten habe. Damals aber war Aeschylus schon todt; und es war eins von den Stücken, die nach seinem Tode aufs Theater gebracht werden durften. Der Scholiast sagt von dem Agamemnon, welches das erste Stück in dieser Tetralogie ist, das Nämliche.

[1] Vergl. Bayle im Art. Euripides.

Sie wäre meiner Meinung also nicht zuwider, aber wohl eine andere, von welcher der Ungenannte unter der sechsundsiebenzigsten Olympiade, beim vierten Jahre sagt: Ἀισχυλος τραγῳδοις ἐνικα Φινει, Περσαις, Γλαυκῳ Ποτνει, Προμηθει.

(N)

Zum Theil der ungenannte Biograph.) Ueber die Neuerungen, die Sophokles in seiner Kunst machte, drückt sich dieser Ungenannte so aus: „Er lernte die tragische Dichtkunst vom Aeschylus, und erfand viel Neues in der Vorstellung. Erstlich schaffte er es ab, daß der Dichter selbst sein Stück spielte (welches ehedem gewöhnlich war), weil er selbst eine allzu schwache Stimme hatte. Ferner vermehrte er die Personen des Chors von zwölf Personen auf funfzehn, und erfand den dritten Schauspieler. Man sagt auch, daß er selbst einmal die Zither genommen, und in dem Stücke Thamyris darauf gespielt habe; daher er denn auch in der bunten Gallerie[1] mit der Zither gemalt worden. Satyrus sagt, daß er auch den krummen Stab erfunden habe. Deßgleichen sagt Istrus, daß er die weißen Stiefeln erdacht habe, welche sowohl die Schauspieler, als die Personen des Chors tragen."

Was hier durch krummen Stab übersetzt ist, heißt im Griechischen καμπυλη βακτηρια. — Καμπυλη, sagt Stephanus, heiße auch der krumme Stab, dessen sich die Jäger bedienen. Βακτηρια ist einerlei mit το βακιρον, baculus, scipio. Das letztere kommt sehr oft in des Euripides Phönizierinnen vor, wo der blinde Oedipus viel von seinem Stabe spricht; als v. 1710. 11:

Ποθι γεραιον ἰχνος τιθημι;
Βακτρα προσφερ᾽ ὠ τεκνον.

Auch βακτρευμα kommt dort V. 1534. 35. vor, welches das Stützen auf dem Stabe bedeutet:

Τι μ᾽ ὠ παρθενε βακτρευμασι τυφλου
Ποδος ἐξαγαγες ἐις φως;

[1] Ποικιλη ςοα hieß einer von den bedeckten Gängen wegen der daselbst befindlichen vielen Gemälde.

Julius Pollux, B. IV. Cap. 18, *περι ὑποκριτων σκευης*, sagt von der Kleidung alter, bejahrter Personen: *γεροντων δε φορημα· καμπυλη, φοινικις ἡ μελαμπορφυρον ἱματιον, φορημα νεωτερων· πηρα, βακτηρια.* So ist die Stelle in der neuen Ausgabe des Hemsterhuis abgedruckt, und die lateinische Uebersetzung dabei ist: Senum autem indumentum vestis est retorta, purpurea, vel nigra aliqua. Purpurea vestis juniorum indumentum est. — *Φοινικις* wird durch vestis phœnicei coloris erklärt. Diese phönizische Farbe aber wird von dem Purpur bei den Alten allezeit auf das deutlichste unterschieden. Ich tadle also zuerst an dieser Uebersetzung, daß sie beides durch purpureus gegeben. Die Lacedämonier trugen *φοινικιδες* im Kriege, damit das Blut nicht so zu sehen seyn sollte. Die phönizische Farbe war also ohne Zweifel dunkelroth. — Vielleicht zwar, wie mir es jetzt wahrscheinlicher wird, ist es umgekehrt. Denn Plinius sagt (L. IX. c. 38.), daß die Purpurfarbe nigricans aspectu sey; und Gellius (L. II. c. 26.) giebt der phönizischen Farbe exuberantiam splendoremque ruboris. — Was heißt aber vestis *retorta?* Was kann *καμπυλη* seyn, wenn es von einem Kleide gesagt wird? — Kurz, *καμπυλη* gehört zu *βακτηρια.* Und Pollux selbst verbindet beides an einem andern Orte (L. X. §. 173.), wo er sagt, daß *βακτηρια περσις* so viel sey, als *βακτηρια καμπυλη.*

(P)

Viel Ehre scheint er als Feldherr nicht eingelegt zu haben.) Der Scholiast über den Aristophanes[1] sagt hierüber: *Ὁτι ἐπι μισθῳ ἐγραψε τα μελη. Και γαρ Σιμωνιδης δοκει πρωτος σμικρολογιαν ἐισενεγκειν ἐις τα ᾀσματα, και γραψαι ᾀσμα μισθου. Τουτο δε και Πινδαρος φησιν ἀινιττομενος.* — — Und nun folgt die Stelle aus Pindars Isthm. *β.* zu Anfange, die aber hier zum Theil ganz anders gelesen wird, als beim Pindar. — — *Το μεν τοι περι των κιβωτων του Σιμωνιδου λεγομενον*, u. s. f.

Ἀλλως. Ὁ Σιμωνιδης διεβεβλητο ἐπι φιλαργυριᾳ·

[1] *Ἐιρηνη*, v. 606.

και τον Σοφοκλεα οὐν δια φιλαργυριαν ἐοικεναι τῳ Σιμωνιδῃ· Λεγεται δε ὁτι ἐκ της ϛρατηγιας της ἐν Σαμῳ ἠργυρισατο. Χαριεντως δε πανυ αὐτῳ λογῳ διεσυρε τους β' ἰαμβοποιους· μεμνηται ὁτι σμικρολογοι· ὁθεν ὁ Ξενοφανης κιμβικα αὐτον προσαγορευει· μηποτε δε ἐδοκει Σοφοκλης περι τους μισθους και τας νεμεσεις ὀψε ποτε φιλοτιμοτερος γεγονεναι.

Und Florens Christianus in seinen Anmerkungen über eben dieß Lustspiel des Aristophanes: De Sophoclis avaritia non adeo res certa, cum postulatus olim a suis fuerit male administratæ rei familiaris. Tamen ferunt ex prætura, quam cum imperio in Samo gessit, grandem eum pecuniam conflasse. Unde Xenophanes vocavit eum *κιμβικα*. Est enim *κιμβιξ, ὁ λιαν μικρολογος περι τα χρηματα*. Origo *ἀπο των κιμβιων*, quæ sunt *σφηκιαι* vel *μελισσια* ab apibus, quas *parcas* recte Virgilius vocat. — Apud Athenæum quoque Chamæleon Simonidem vocavit *κιμβικα* et *αἰσχροκερδη*. Miror autem Aristophanis inconstantiam, qui maximum et prudentissimum poetam et theatri scenici principem ita perstringat et vellicet, quem opere maximo laudavit in *Nebulis*. Sane temperare sibi debuit ab hac scabie, præsertim cum tantus olim fuerit ei honos habitus vel ab hostibus, ut, cum bello Siculo multi captivi essent Athenienses, plerisque tamen parsum fuerit propter communicatas ipsis Sophocleas fabulas. Sed prisca comœdia Satyra fuit tota; et, quod diximus antea, *κακως λεγειν Ἀττικον ἐϛι μελι*. Nec amicis quidem parcebant comici.

Wider diese Stelle ist verschiednes zu erinnern. Erstlich soll Aristophanes in den Wolken den Sophokles ungemein gelobt haben. Das glaube ich nicht. Zweitens waren es die Verse des Euripides, welche den Atheniensern so gute Dienste leisteten, und nicht des Sophokles Trauerspiele.

(O)

Darin kommen die Zeugnisse der Alten alle überein, daß Sophokles von den Atheniensern zum Feldherrn sey ernannt worden.

Aber wann dieses geschehen sey, und in welchem Kriege, wider wen dieser Krieg geführt sey, darin gehen sie sehr von einander ab.

Der ungenannte Biograph sagt: „Die Athenienser erwählten ihn in seinem 65sten Jahre zum Feldherrn, sieben Jahre vor dem peloponnesischen Kriege, in dem Feldzuge wider Anäa."

Ein andrer Ungenannter, von welchem wir eine Beschreibung der Olympiaden haben, sagt in derselben unter dem dritten Jahre der 85sten Olympiade fast mit den nämlichen Worten: „In dieses Jahr fällt der Krieg der Athenienser wider Anäa, in welchem der Tragödienschreiber Sophokles zum Feldherrn erwählt ward."

Nun nahm der peloponnesische Krieg in dem zweiten Jahre der 87sten Olympiade seinen Anfang; und das siebente Jahr vor diesem Kriege wäre das gedachte dritte der 85sten Olympiade. Dieses Datum also könnte, wegen des doppelten Zeugnisses, kaum in Zweifel gezogen werden. Allein wenn es damit seine Richtigkeit hat, so ist doch das nicht der Fall, daß Sophokles damals bereits 65 Jahre alt gewesen sey. Denn da der ungenannte Biograph das zweite Jahr der 71sten Olympiade zu seinem Geburtsjahr annimmt, so ist bis auf das siebente Jahr vor dem peloponnesischen Kriege nur eine Zeit von einigen 50 Jahren verflossen. Vielleicht hat der Ungenannte auch wirklich anstatt *ἑξηκοντα πεντε*. *πεντηκοντα πεντε* schreiben wollen, welches so ziemlich eintreffen würde.

Doch auch mit diesem siebenten Jahre vor dem peloponnesischen Kriege, glaubt Petit, [1] müsse es seine Richtigkeit nicht haben, wenn man anders dem Plutarch glauben dürfe. Dieser sagt nämlich in dem Leben des Perikles, wenn er von den scharfsinnigen Reden dieses Mannes redet, unter anderm: „Ein andermal ließ er sich gegen den Sophokles, als er mit demselben zu einer gewissen Unternehmung abschiffte, und dieser einen schönen Jüngling lobte, so vernehmen: Sophokles! ein Feldherr muß nicht nur reine Hände, sondern auch reine Augen haben."

Nun sagt der ungenannte Biograph, daß Sophokles unter dem Perikles Feldherr gewesen sey; und der Grammatiker Aristophanes sagt in seinem Inhalte der Antigone, daß es in einem Feldzuge wider

[1] *Miscellaneor.* Lib. III. c. 18.

die Samier gewesen sey. Nach dem Diodorus Sikulus aber zog Perikles gegen die Samier in dem vierten Jahre der 84sten Olympiade, als Timokles Archon war, welches der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden gleichfalls bestätigt.

Ja, der ganze Krieg wider Anäa scheint nur der Samier wegen unternommen zu seyn, weil die von Anäa mit dem benachbarten Samos in Bündniß standen. Denn Stephanus sagt: *Ἀναια — — ἐςι δε Καριας, ἀντικρυ Σαμου. Κεκληται ἀπο Ἀναιας Ἀμαζονος, ἐκει ταφεισης. — Το ἐθνικον, Ἀναιος.* Stephanus muß die Gränzen von Karien sehr weit ausdehnen, wenn Anäa Samos gegenüber gelegen haben soll. Nach der gewöhnlichen Eintheilung würde es eine Jonische Stadt seyn. Ueberhaupt aber sind die Gränzen zwischen Jonien und Karien bei den Alten sehr ungewiß.

Eben dieser Stephanus sagt: *Σαμος ἐπιφανης προς τῃ Καριᾳ νησος.* — Und Abrah. Berkel macht die Anmerkung: Nisi *Stephani* verba essent clariora quam *Thucydidis*, fluctuandum nobis foret, an Cariæ, an vero Samo hæc civitas esset attribuenda. Ejus verba L. IV. ita sunt constituenda, ut sensum ex iis elicias: *Και ἐδοκει αὐτοις δεινον εἰναι, μη ὡσπερ τα ἐν Ἀναιᾳ ἐπι τῃ Σαμῳ γενηται, ἐνθα οἱ φευγοντες των Σαμιων καταςαντες.* *Valla* hæc transtulit, quasi *Ἀναια* in Samo esset sita; cum debuisset vertere: *apud* vel *juxta* Samum: nam sic Græci dicunt *ἐπι τῳ ποταμῳ* et *ἐπι ταις θυραις.*

Anäa ist von Samiern, welche von den Ephesiern mit ihrem Könige Leogorus von der Insel vertrieben wurden, befestigt worden; und von da aus haben sie auch die Insel wieder erobert. — Pausanias sagt, daß Anäa *ἐν τῃ ἠπειρῳ τῃ περαν* in dem gegenüber gelegenen festen Lande gelegen habe.

Diese ganze Anmerkung gehört größtentheils dem Samuel Petit, der aus dem allen den Schluß zieht, daß Sophokles seine „Antigone" in dem dritten Jahre der 84sten Olympiade habe aufführen lassen, und daß ihn die Athenienser zur Belohnung dafür das folgende Jahr zum Feldherrn ernannt haben, wie es Aristophanes ausdrücklich

sagt. — Es wäre also neun Jahre vor dem peloponnesischen Kriege gewesen.

Wider die letzte Kritik des Petit wäre aber dieß einzuwenden, daß Perikles die Samier zweimal überwunden hat, und daß Sophokles erst bei dem zweiten Feldzuge Feldherr geworden, welches denn in das dritte Jahr der 85sten Olympiade fallen würde. [1]

Wenn Strabo in seinem vierzehnten Buche (S. 446 der Almelov. Ausg.) von der Insel Samos redet, so sagt er: *Ἀθηναιοι δε προτερον μεν πεμψαντες ϛρατηγον Περικλεα, και συν ἀυτῳ Σοφοκλεα τον ποιητην, πολιορκιᾳ κακως διεθηκαν ἀπειθουντας τους Σαμιους· ὑϛερον δε και κληρουχους ἐπεμψαν τρισχιλιους, ἐξ ἑαυτων, ὡν ἠν και Νεοκλης ὁ Ἐπικουρου του φιλοσοφου πατηρ.*

Was Plutarch im „Nicias" von dem Sophokles sagt, ist vielleicht falsch, und er hat den Dichter Sophokles mit dem andern Sophokles verwechselt; so, wie er in dem Leben des Perikles den Feldherrn Thucydides mit dem Geschichtschreiber verwechselt zu haben scheint.

Justinus kommt darin überein, daß Sophokles neben dem Perikles Heerführer gewesen sey. Allein er sagt, es sey gegen die Lacedämonier, und nicht gegen die Samier gewesen. Die Stelle ist diese: Inde revocati Lacedæmonii ad Messeniorum bellum, ne medium tempus otiosum Atheniensibus relinquerent, cum Thebanis paciscuntur, ut Bœotiorum imperium his restituerent, quod temporibus Persici belli amiserant, ut illi Atheniensium bella susciperent. Tantus furor Spartanorum erat, ut duobus bellis impliciti, suscipere tertium non recusarent, dummodo inimicis suis hostes acquirerent. Igitur Athenienses adversus tantam tempestatem belli duos duces deligunt, Periclem, spectatæ virtutis virum, et Sophoclem, scriptorem tragœdiarum, qui diviso exercitu et Spartanorum agros vastarunt, et multas Achaiæ civitates Atheniensium imperio adjecerunt. — Justinus, als ein Epitomator, preßt die Zeiten hier

[1] S. *Diod. Sic.* L. XII. *Thucydid.* L. I. c. 3. — Auch Plutarch gedenkt im Perikles des zweifachen Kriegszuges gegen die Samier.

gewaltig zusammen, wie man aus dem zweiten Buche des Diodorus Sikulus sieht. Der Feldzug des Perikles wider die Lacedämonier geschah schon eine geraume Zeit früher, als der wider die Samier.

(Q)

Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben.) Suidas sagt, er habe 123 Stücke spielen lassen; nach einigen aber noch weit mehrere: *ἐδιδαξε δε δραματα ρκγ'· ὡς δε τινες, και πολλῳ πλειω.* — Der Ungenannte sagt, dem Grammatiker Aristophanes zufolge, daß sich ihre Anzahl auf 130 belaufen habe.

(R)

Von den andern ist wenig mehr übrig, als der Titel.) Diese sind:

Ἀθαμας.

Sophokles hat zwei verschiedene Tragödien dieses Namens geschrieben. Vielleicht war der Inhalt der einen die klägliche Raserei des Athamas, welche Ovid im vierten Buche seiner Verwandlungen beschreibt. Juno ließ ihn, vornehmlich aus Haß gegen seine Gemahlin, die Ino, rasend machen. In dieser Raserei glaubte er auf der Jagd zu seyn, und eine Löwin mit zwei Jungen zu verfolgen.

Utque feræ sequitur vestigia conjugis amens,
Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
Brachia tendentem rapit, et bis terque per auras
More rotat fundæ, rigidoque infantia saxo
Discutit ossa ferox.

Mit dem andern Sohne, Melicertes, floh die gleichfalls rasende Ino davon, und stürzte sich mit ihm von einem Felsen ins Meer. — Die Alten stellten den Groll der Götter gegen große Personen und Familien auf ihren Bühnen gern vor. Und was kann in der That schrecklicher seyn, als der unversöhnliche Haß eines allmächtigen Wesens?

Von dem Inhalte des zweiten Trauerspiels dieses Namens wissen wir etwas mehr. Aus einer Stelle des Aristophanischen Scholiasten,

in den Wolken, erhellt nämlich, daß es die Opferung des Phrixus betroffen habe. Die Tragödie hat können vortrefflich seyn, denn die Geschichte ist ungemein, und sehr werth, von einem neuen Dichter behandelt zu werden. Sie ist diese: Vor der Ino hatte Athamas die Nephele zur Gemahlin gehabt, mit welcher er den Phrixus und die Helle gezeugt hatte. Die rachgierige Juno gab der Ino in den Sinn, diese Kinder aus dem Wege zu räumen. Es war eben eine große Theurung, und das delphische Orakel hatte man um Rath gefragt. Ino bestach den Gesandten, welcher den Ausspruch des Orakels holen mußte; und dieser gab vor, das Orakel habe befohlen, den Phrixus zu opfern. Der Vater, wie natürlich, will durchaus nicht darein willigen. Das Volk dringt darauf. Der Prinz selbst verlangt, daß der Wille des Orakels an ihm vollzogen werde. Die Großmuth des Phrixus rührt den Abgesandten. Er entdeckt den Betrug. Athamas ergrimmt; liefert dem Phrixus die Ino in die Hände, um sich nach eignem Gutbefinden an ihr zu rächen. Der edle Phrixus verzeiht ihr. — Ich erzähle die Geschichte nicht völlig so wie sie sich zugetragen haben soll, und wie sie Apollodor und Hygin erzählen; sondern so, wie ich sie zu brauchen gedächte.

Ἐρεχϑευς.

Erechtheus war der sechste König von Athen. Man findet keine Spur, was der Inhalt dieses Stücks gewesen sey. Aber ich finde einen Zug in seiner Geschichte, der ungemein tragisch ist, und der sich wohl brauchen ließe. Er ward mit den Eleusiniern in Krieg verwickelt. Er fragte das Orakel, wie er sich des Sieges vergewissern solle. Das Orakel befahl ihm, eine von seinen Töchtern zu opfern. Er ersah die jüngste dazu. Aber die übrigen alle wollten dieser grausamen Ehre eben so wohl theilhaft werden. Welch ein Streit unter diesen frommen Schwärmerinnen! Die jüngste ward geopfert, und die übrigen brachten sich zugleich mit ums Leben. — O! des verwaiseten Vaters!

Θυεςης.

Auch unter diesem Namen hat Sophokles zwei Trauerspiele verfertigt. Das eine hieß: *Θυεςης ὁ ἐν Σικυωνι*, d. i. „Thyest in

Sicyon," und kann von dem sonderbarsten schrecklichen Inhalte gewesen seyn. Nach der abscheulichen Mahlzeit, die ihm sein Bruder bereitete, floh er nach Sicyon. Und hier war es, wo er, auf Befragung des Orakels, wie er sich an seinem Bruder rächen solle, die Antwort bekam, er solle seine eigene Tochter entehren. Er überfiel diese auch unbekannter Weise; und aus diesem Beischlafe ward Aegisth, der den Atreus hernach umbrachte, erzeugt. — Die Verzweiflung einer geschändeten Prinzessin! Von einem Unbekannten! In welchem sie endlich ihren Vater erkennt! Eine von ihrem Vater entehrte Tochter! Und aus Rache entehrt! Geschändet, einen Mörder zu gebären! — Welche Situationen! welche Scenen!

(S)

Den Preis hat er öfters davon getragen.) Suidas sagt, vierundzwanzigmal; Diodorus Sikulus hingegen, achtzehnmal; und der ungenannte Biograph: „Den Preis hat er zwanzigmal davon getragen, wie Karystius sagt. Sehr oft hat er den zweiten Preis, niemals aber den dritten, erhalten."

(X)

Der Vorzug, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte, ist der tragischen Ehre des erstern weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu seyn scheint.) Die Stelle ist beim Plato de Republ. L. VIII. p. 568, ed. *Steph.* — — Daß allerdings Plato den Vers:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ

deßwegen dem Euripides beigelegt habe, weil er glaubte, alle schöne Sprüchelchen müßten in den Werken dieses Dichters stehen, werde ich unten (in KK) wahrscheinlich genug zeigen.

Die Stelle von der Einheit Gottes steht nicht allein beim Eusebius, sondern auch beim Clemens Alexandrinus; [1] aber etwas verändert:

Ἑις ταις ἀληϑειαισιν ἑις ἐςιν Θεος,
Ὁς οὐρανον τ' ἐτευξε, και γαιαν μακρην,

[1] *Λογ. Προτρεπτ.* p. m. 26.

Ποντου τε χαροπον οιδμα, κἀνεμων βιας·
Θνητοι δε, πουλυκερδιᾳ πλανωμενοι,
Ἱδρυσαμεσθα πηματων παραψυχην
Θεων ἀγαλματ᾽ ἐκ λιθινων ἠ ξυλων ἠ χαλκεων
Ἠ χρυσοτευκτων, ἠ ἐλεφαντινων τυπους·
Θυσιας τε τουτοις και κενας πανηγυρεις
Νεμοντες· οὑτως ἐυσεβειν νομιζομεν.

Auch Justinus Martyr führt diese Verse, S. 19, gleichfalls mit einigen Veränderungen, an. — Clemens sagt darüber: *οὑτοσι μεν ἠδη και παρακεκινδυνευμενως ἐπι της σκηνης την ἀληθειαν τοις θεαταις παρεισηγαγεν.*

(Z)

Er starb in dem dritten Jahre der dreiundneunzigsten Olympias.) Beim Suidas steht, er sey sechs Jahr nach dem Euripides gestorben. Dagegen sagt der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden unter jenem Jahre, daß Euripides und Sophokles beide in demselben gestorben wären.

Eben dieses sagt auch Diodorus Sikulus (L. XIII.) dem Apollodorus zufolge. Doch bemerkt Diodor selbst gleich darauf die Verschiedenheit der Meinungen hievon, indem Euripides, nach einigen, nicht lange hernach von den Hunden sey zerrissen worden.

(AA)

Die Art seines Todes wird verschiedentlich angegeben.) Ich werfe von ungefähr den zweiten Band von Zwinger's Theatro vitæ humanæ auf; und auf einmal werde ich meinen Sophokles unter den Selbstmördern gewahr,[1] und zwar unter denen, die es aus Furcht vor der Schande geworden sind. Ich erstaune; denn ich hatte mir geschmeichelt, daß nicht leicht ein Lebensumstand von diesem Dichter seyn müßte, dem ich nicht nachgespürt, den ich nicht erwogen hätte. Die Art seines Todes wird verschieden erzählt; das ist wahr. Aber so! Wer in der Welt hat sie jemals so erzählt? — Valerius Maximus, versichert Zwinger. — Valerius Maximus?

[1] Vol. II. L. VII. p. 459.

— Und was sagt denn dieser? „Sophocles ultimæ jam senectutis, cum in certamen tragœdiam dimisisset — — Ganz recht, das sind des Valerius Worte; ich erinnere mich ihrer an dem *dimisisset*, wofür die neuern elenden Ausgaben, z. E. die Minellische, *dedisset* lesen. — — Aber weiter! — ancipiti sententiarum eventu diu sollicitus, aliquando tamen una sententia victor, causam mortis gladium habuit. — — *Gladium habuit?* Nimmermehr! — *gaudium* habuit, heißt es beim Valerius. Er starb vor Freude, daß er endlich dennoch, obschon nur durch Eine überwiegende Stimme, die Krone davon getragen hatte.

Nun sehe man, was für Lügen aus einem Druckfehler entspringen können! Und aus einem gleichwohl so handgreiflichen! — Doch muß ich auch dieses zu Zwingers Entschuldigung anführen, daß ihn dieser Druckfehler schwerlich so weit irre geführt haben würde, wenn ihn nicht ein anderer vorhergehender schon vom Wege abgeführt hätte. Anstatt: *aliquando* tamen una sententia victor, liest er nämlich: *aliquanto* tamen, und hat allem Ansehn nach aliquanto zu victor gezogen; als wenn sich Sophokles darüber gekränkt hätte, daß er nur aliquanto victor, nur ein klein wenig Sieger, nämlich nur durch den Beifall einer einzigen Stimme gewesen wäre. — Sollte übrigens hier nicht anstatt aliquando *tamen* lieber zu lesen seyn: aliquando *tandem?*

(FF)

Er hinterließ den Ruhm — — eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten.) In der Schutzrede des Apollonius[1] an den Kaiser Domitian kommt jener zuletzt auch auf den Punkt, daß man es zu einem Stücke seiner Anklage gemacht, daß er die Stadt Ephesus von der Pest befreit habe. Er läugnet das nicht. Er sagt nur, Ephesus sey eine Stadt, die dergleichen Wohlthat gar wohl verdient habe. *Τις ἀν σοφος,* fährt er fort, *ἐκλιπειν σοι δοκει τον ὑπερ πολεως τοιαυτης ἀγωνα; ἐνθυμηθεις μεν Δημοκριτον ἐλευθερωσαντα λοιμου ποτε Ἀβδηριτας, ἐννοησας δε Σοφοκλεα τον Ἀθηναιον, ὁς λεγεται και*

[1] *Philostrat.* de Vita Apollonii, L. VIII. c. 7. §. 8.

ἀνεμους θελξαι της ὡρας ὑπερπνευσαντας. Wer sollte solche Wunder, Stürme zu besänftigen, einem Dichter zutrauen? Ich hätte des Apollonius Erklärung davon wissen mögen. Denn so gut er es natürlicher Weise zu erklären gewußt hat, wie er die Pest zu Ephesus vorher wissen können, ohne ein Zaubrer, ein *γοης* zu seyn; eben so würde er auch vielleicht die Besänftigung der Winde zu erklären gewußt haben. Und Schade, daß das Künststück, das Apollonius gehabt hat, die Pest vorher zu empfinden, verloren gegangen ist!

Doch, ich kann dieß Räthsel lösen. Man erinnere sich, daß Sophokles Päane verfertigt hat, und daß der Päan ein Gesang war, wovon Eustathius [1] sagt, daß er ehedem nicht bloß, wie noch zu seiner Zeit, zur Abwendung der Pest an den Apoll gerichtet worden, sondern auch zur Dämpfung des Krieges und anderer drohender Uebel: *'Εςι δε Παιων ὑμνος τις ἐις Απολλωνα, ὀυ μονον ἐπι παυσει λοιμου, ὡς ἀρτι, ᾀδομενος, ἀλλα και ἐπι παυσει πολεμου — — πολλακις δε και προσδοκωμενου τινος δεινου ᾀδομενος.* — Da also der Päan bei allem einbrechenden gemeinen Elende gesungen ward; was läßt sich leichter annehmen, als daß er bei dem damals wüthenden Sturmwinde wird seyn gesungen worden, daß Sophokles diesen Päan gemacht, daß die Stürme darauf nachgelassen, und man dem Dichter also diese schleunige Wirkung und Erhörung beigemessen?

(JJ)

Er hinterließ verschiedene Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten.) Seine Söhne hießen: Jophon, Leosthenes, Ariston, Stephanus und Meneklides.

Ueber den Jophon ist der Artikel beim Suidas nachzusehen. Er sagt von ihm: *'Ιοφων, ἀθηναιος τραγικος, ὑιος Σοφοκλεους του τραγῳδιοποιου. γνησιος. ἀπο Νικοςρατης. γεγονε γαρ ἀυτῳ και νοθος ὑιος 'Αριςων ἀπο Θεοδωριδος σικυωνιας. δραματα δε 'Ιοφων ἐδιδαξε ὑ. ὠν ἐςιν 'Αχιλλευς, Τηλεφος, 'Ακταιων, 'Ιλιος, Περσις*

[1] In L. I. Iliad. v. 473.

δεξαμενος, Βακχαι, Πενθευς, και ἀλλα τινα του πατρος Σοφοκλεους.

Wenn Clemens von Alexandrien [1] zeigen will, daß auch die Griechen *τους περι ὁτιουν πολυπραγμονας, σοφους ἁμα και Σοφιςας παρωνυμως κεκληκασι*, so führt er unter andern auch die Autorität des Jophon an: *'Ιοφων τε ὁμοιως ὁ κωμικος ἐν 'Αυλῳδοις σατυροις, ἐπι ῥαψῳδων και ἀλλων τινων λεγει· — Και γαρ ἐισεληλυθεν πολλων Σοφιςων ὀχλος ἐξηρτημενος.* — Dieses satyrische Schauspiel nennt Suidas nicht mit. Er wird aber hier offenbar falsch *κωμικος* genannt, denn die Comödienschreiber verfertigten keine satyrische Stücke. [2]

Sein Enkel von dem Ariston, der gleichfalls Sophokles hieß, machte sich auch als tragischer Dichter bekannt. So will es wenigstens Suidas. Hingegen merkt Meursius aus dem Diodorus Sikulus an, daß dieser den zweiten Sophokles nicht für einen Enkel, sondern für einen Sohn des ältern Sophokles ausgebe. Auch die Zeitrechnung sey für die Meinung Diodors, indem dieser sage, daß der jüngere Sophokles in dem vierten Jahre der fünfundneunzigsten Olympiade, also neun Jahre nach dem Tode des Vaters, seine erste Tragödie habe aufführen lassen. Mit dem Diodor komme auch der Ungenannte in seiner Beschreibung der Olympiaden überein.

Eben diesen jüngern Sophokles führt auch Clemens Alexandrinus an, [3] und sagt von ihm, daß er und Patrokles der Thurier den Castor und Pollux für sterbliche Menschen ausgegeben haben: *Πατροκλης, ὁ Θουριος, και Σοφοκλης ὁ νεωτερος ἐν τρισι τραγῳδιαις*, u. s. f. — Diese Worte übersetzt Gratianus Hervetus [4] bloß: Patrocles Thurius et junior Sophocles scribunt. Auch die vom Heinsius verbesserte und durchgesehene Uebersetzung läßt die Worte: *ἐν τρισι τραγῳδιαις* aus. Ich glaube, sie bedeuten hier so viel als Trilogie.

[1] L. I. p. 205 edit. *Dan. Heinsii*, L. B. 1616.
[2] Vergl. *Fabricii* Biblioth. Gr. Vol. I. p. 729.
[3] *Λογῳ Προτρεπτ.* p. m. 14.
[4] P. 30 seiner zu Paris 1590 herausgekommenen Uebersetzung.

(KK)

Die gerichtliche Klage, die seine Söhne wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt.) Die hieher gehörige Stelle des Cicero ist in seinem Cato Major, oder vom Alter (Cap. 7), wo er untersucht, ob die Seelenkräfte im Alter abnehmen: Manent ingenia senibus; modo permaneat studium et industria: nec ea solum in claris et honoratis viris, sed in vita etiam privata et quieta. Sophocles ad summam senectutem tragœdias fecit: quod propter studium cum rem familiarem negligere videretur, a filiis in judicium vocatus est: ut, quemadmodum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum, quasi desipientem, a re familiari removerent judices. Tum senex dicitur eam fabulam, quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse judicibus, quæsisseque, num illud carmen desipientis videretur. Quo recitato, sententiis judicum est liberatus.

Vielleicht mag Sophokles noch in seinem Alter ein wenig liederlich gewesen seyn; welches ihm wenigstens beim Athenäus Schuld gegeben wird.[1]

Und doch, wie reimt sich dazu die Probestellung beim Plato?[2] Diese hat auch Philostrat in dem Leben des Apollonius wiederholt.[3] Er sagt von dem Weltweisen, daß er sich der Liebe ganz und gar zu enthalten vorgenommen habe: *ὑπερβαλλομενος και το του Σοφοκλεους· ὁ μεν γαρ τον λυττωντα ἐφη, και ἀγριον δεσποτην ἀποφυγειν, ἐλθων ἐις γηρας.*

(LL)

Auch andere Schriften und Gedichte führt man von ihm an.) Nach dem Suidas schrieb er eine Elegie, Päane, und ein prosaisches Werk von dem Chore wider den Thespis und Chörilus.

Von den Päanen wird einer auf den Aeskulap vom Philostratus

[1] Deipnosophist. L. XII. c. 1. Vergl. L. XIII. c. 27.
[2] De Republ. L. I. p. 329, Vol. II. ed. *Steph.*
[3] L. I. c. 10.

erwähnt.[1] — Apollonius ist bei dem Gottesdienste der Weisen in Indien gegenwärtig: *οἱ δε ᾐδον ᾠδην, ὁποιος ὁ παιαν ὁ του Σοφοκλεους, ὁν Ἀθηνῃσι τῳ Ἀσκληπιῳ ᾀδουσιν.* Sollte man hieraus nicht schließen, dieser Päan sey noch zur Zeit des Philostratus und Apollonius gesungen worden? — Auch in dem Gemälde, welches der jüngere Philostrat vom Sophokles entworfen hat, wird auf diesen Päan angespielt, und darauf, daß Aeskulap bei ihm eingekehrt sey.

Daß er wider den Thespis und Chörilus schrieb, dient unter andern auch zur Widerlegung dessen, was Herr Curtius[2] von der Verträglichkeit der griechischen Dichter unter einander sagt. Und Sophokles hatte nicht allein mit solchen schlechten Dichtern zu streiten, sondern auch mit dem Euripides, welches ich aus einer merkwürdigen Stelle des Pollux[3] beweisen kann, wo er sagt, daß der Behelf, dem Chore das in den Mund zu legen, was der Dichter gern den Zuschauern sagen möchte, sich zwar für den komischen Chor, aber nicht für den tragischen schicke. Unterdessen habe sich doch Euripides desselben in vielen Stücken bedient; und manchmal auch Sophokles, wozu ihm der Streit, den er mit jenem gehabt, Anlaß gegeben: *Και Σοφοκλης δε ἀυτο ἐκ της προς ἐκεινον ἁμιλλης ποιει σπανιακις, ὡσπερ ἐν Ἱππονῳ.*

(MM)

Die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben.) Die vorzügliche Erwähnung des Sophokles beim Virgil ist bekannt:

En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem
Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?

Sabinus und Barnes meinen, Sophokles habe hier bloß seinen Namen hergeben müssen, weil der Name Euripides nicht so gut in den Hexameter gegangen sey. Aber diese Leute müssen nicht haben skandiren können. Es kommen in der Anthologie mehr als sechs Epigramme in

[1] In Vita *Apollonii*, L. III. c. 5.
[2] In den Anmerkungen zu s. Uebers. v. Aristot. Dichtk. S. 104.
[3] L. IV. c. 26.

Hexametern und Pentametern vor, in welchen allen der Name Euripides befindlich ist.

Freilich bemerkt Cölius Rhodiginus,[1] daß die vorletzte Sylbe in diesem Namen vom Sidonius Apollinaris lang gebraucht werde:

Orchestram quatit alter Euripīdes.

Apud Ionem quoque, setzt er hinzu, id ipsum invenias:

Χαιρε μελαμπεπλοις Ευριπιδη ἐν γυαλοισιν.

Sunt, fährt er fort, qui corripiant tum græce tum latine; ut in eo:

Nulla ætate tua, Euripides, monumenta peribunt.

Aber in dem Verse des Jon ist ja die vorletzte Sylbe kurz, und die dritte von der letzten ist lang, eben wie in allen den gedachten Sinngedichten der Anthologie. Sogar der Virgilische Vers:

Sola Sophocleo — — —

könnte eben so gut heißen:

Sola Euripideo (— — ◡◡ —)

Hieße es, wie beim Sidonius Euripides (— ◡ — —), so ginge der Name freilich in keinen Hexameter.

(NN)

Verschiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat.) „Er wird, sagt Suidas, wegen seiner Süßigkeiten die Biene genannt." — Der ungenannte Biograph giebt eine andere Ursache an: „weil er sich von allen das Schönste und Beste auszulesen gewußt habe."

Phrynichus Arabius in seinen Büchern *Σοφιςικης Παρασκευης*, wovon sich ein Auszug beim Photius findet,[2] nennt den Aeschylus *τον μεγαλοφωνοτατον*, den Sophokles *τον γλυκυν*, und den Euripides *τον πανσοφον*.

Wider diesen Zunamen des Süßen, wenn er ihm wegen der Lieblichkeit seiner Verse wäre beigelegt worden, ließe sich eine Anmerkung

[1] L. XXIV. c. 10.
[2] P. 324. ed. *Andr. Schotti*, 1653.

des Muretus [1] anführen. Dieser bemerkt es als eine von den anstößigsten Härten der Rede, wenn der nämliche Mitlauter sehr oft und nahe hinter einander vorkommt. Er führt zum Beispiel folgende Verse aus der Medea des Euripides an, wo jene dem Jason vorwirft, er sey durch ihren Beistand allein gerettet worden:

Ἐσωσα σ' ὡς ἰσασιν Ἑλληνων ὁσοι
Ταυτον συνεισεβησαν Ἀργειων σκαφος.

Die häufige Wiederholung des *σ*, besonders in dem ersten dieser Verse, gab den komischen Dichtern Plato und Eubulus zum Spotte Gelegenheit. Muretus fährt fort, ein zweites Beispiel dieser Härte zu geben: Alterum, sagt er, Sophoclis; et quidem ea in fabula, quæ quasi regnum possidere inter tragœdias dicitur. Ibi enim Oedipus cum Tiresia jurgans, eique et aurium et mentis et oculorum cæcitatem objiciens, hoc eum versu indignabundus incessit:

Τυφλος τα τ' ὠτα, τον τε νουν, τα τ' ὀμματ' ἑι.

ubi cum sæpius etiam inculcaverit literam *τ*, quam ille alter literam *σ*, tamen Euripides dicacium aculeos expertus est: Sophocles a nemine, quod sciam, notatus.

(OO)

Von dem gelehrten Diebstahle, den man ihm Schuld giebt.) Ueber die Diebstähle des Sophokles soll Philostratus der Alexandriner ein ganzes Buch geschrieben haben.

Ich weiß nicht, was ich von dem Inhalte dieses Buchs denken soll. Ohne Zweifel aber wird er sie nicht besser bewiesen haben, als Clemens Alexandrinus uns ähnliche Diebstähle, deren sich die Griechen gegen einander schuldig gemacht haben sollen, bewiesen hat.

Clemens will in dem sechsten Buche seiner Stromata darthun, daß die Griechen viele Wahrheiten aus den Büchern der Offenbarung gestohlen haben. In dieser Absicht sucht er vorläufig zu beweisen, daß die Griechen überhaupt zu gelehrten Diebstählen sehr geneigt

[1] Lect. Var. L. I. c. 15.

gewesen, und sich unter einander selbst bestohlen haben. *Φερε, μαρτυρας της κλοπης ἀυτους καϑ' ἑαυτων παραςησωμεν τους Ἑλληνας.* Was Wunder also, fährt er fort, da sie sich selbst bestohlen haben, daß auch wir von ihnen nicht unbestohlen geblieben sind?

Er führt hierauf verschiedene Dichter und Schriftsteller an, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, und bringt Stellen aus ihnen bei, die so ziemlich einerlei Gedanken, oder einerlei Gleichniß, zum Theil mit einerlei Worten, enthalten. Als aus dem Orpheus, Musäus, Homer; aus dem Homer, Archilochus und Euripides; aus dem Aeschylus, Euripides und Menander.

Und endlich sagt er, daß das Nämliche auch von solchen Verfassern zu beweisen sey, die zu gleicher Zeit gelebt hätten, und Nebenbuhler um einerlei Ruhm gewesen wären. *Λαβοις δ' ἀν ἐκ παραλληλου της κλοπης τα χωρια και των συνακμασαντων και ἀνταγωνισαμενων σφισι, τα τοιαυτα.* — Und nun führt er verschiedene ähnliche Stellen aus dem Sophokles und Euripides an, um zu beweisen, daß diese einander bestohlen haben.

Allein es sind alles Stellen, welche solche Gedanken enthalten, die ganz gewiß weder der Eine noch der Andre damals zuerst gehabt haben. Es sind allgemeine Wahrheiten, auf die zwei Dichter, die nie von einander etwas gehört haben, nothwendig fallen müssen. Z. E. Euripides sagt im Orest:

Ὠ φιλον ὑπνου ϑελγητρον, ἐπικουρος νοσου.

Und Sophokles in der Eriphile:

Ἀπελϑ' ἐκεινης ὑπνον ἰητρον νοσου.

Sie sagen beide, daß der Schlaf ein wohlthätiger Arzt für mehrerlei Uebel sey; deßwegen sollen sie einander ausgeschrieben haben! Ferner, Euripides sagt im Ktimenus:

Τῳ γαρ πονουντι και Θεος συλλαμβανει.

Und Sophokles im Minos:

Ουκ ἐςι τοις μη δρωσι συμμαχος τυχη.

Wenn einer von dem andern diese Stellen hätte entlehnen müssen, so hätte man dem, der sie entlehnte, zurufen können, was man dem Allerunwissendsten zurief: Ne Aesopum quidem legisti. Denn Aesopus hat schon ein Mährchen, welches diese Lehre einschärft.

Euripides im Alexander:

Χρονος δε δειξει· ῳ τεκμηριῳ μαθων
Ἠ χρηςον ὀντα γνωσομαι σε, ἠ κακον.

Und Sophokles im Hipponus:

Προς ταυτα κρυπτε μηδεν· ὡς ὁ πανθ' ὁρων
Και παντ' ἀκουων, παντ' ἀναπτυσσει χρονος.

Beide sagen: die Zeit bringt alles an das Licht. Folglich hat einer den andern ausgeschrieben.

Unterdessen kann man aus diesen Stellen, die vielleicht Clemens dem Sophisten Hippias, den er bald darauf als einen nennt, der von ähnlicher Materie geschrieben, abgeborgt hat, so viel schließen, daß die bekannte Zeile:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ

schwerlich weder beim Euripides, noch beim Sophokles damals vorgekommen sey. Diese hätte einer dem andern nothwendig müssen gestohlen haben. Und das hätte Hippias oder Clemens gewiß nicht anzumerken vergessen.

(PP)

Kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können.)

I. Von des Sophokles Schauspielern.

1. Klidemides, dessen Aristophanes in den Fröschen, v. 803, gedenkt, soll, wie der Scholiast sagt, nach dem Apollonius, des Sophokles Schauspieler, nach dem Kallistratus aber vielleicht ein Sohn des Sophokles gewesen seyn.

2. Tlepolemus, dessen gleichfalls Aristophanes, in den Wolken, v. 1269, gedenkt; wobei der Scholiast sagt: *ἀλλοι δε τραγικον ὑποκριτην ἑιναι τον Τληπολεμον· συνεχως ὑποκρινομενον Σοφοκλει.*

3. Vielleicht auch Polus, von welchem Gellius, L. VII. c. 5. folgendes erzählt: Histrio in terra Græcia fuit fama celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antestabat. Nomen fuisse ajunt Polum. Tragœdias poetarum nobilium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum cum satis visus est eluxisse, rediit ad quæstum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Orestis ossibus debebat. Ita compositum fabulæ argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra comploret, commisereaturque interitum ejus, qui per vim extinctus existimatur. Igitur Polus lugubri habitu Electræ indutus ossa atque urnam a sepulcro tulit filii, et quasi Oresti amplexus opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est. — Vergl. *Gyrald.* Dial. VI. p. m. 692.

II. Von andern, welche den Namen Sophokles geführt haben.

1. Xylander hat in seinem Verzeichnisse der Schriftsteller, welches im Thesaurus des Stephanus angeführt wird, einen Sophokles Larissäus, als einen, dessen Stephanus unter *Κρανεια* gedenke. Allein Maussakus hat es in seinen Noten über den Harpokration bereits angemerkt, daß beim Stephanus nicht *Σοφοκλης Λαρισσαιος*, sondern *Λαρισσαιαις* zu lesen, und darunter das Schauspiel *Λαρισσαιαι* zu verstehen sey. — Vergl. Berkels Anmerkungen über den Stephanus, S. 476.

2. Auch hieß einer von den Scholiasten, welche über des Apollonius Argonautika kommentirt haben, Sophokles. Dieses Scholiasten gedenkt Stephanus unter *Ἀβαρνος*. Und unter *Κανασρον*, wo es ausdrücklich heißt: *Σοφοκλης ὑπομνηματιζων τα ἀργοναυτικα*. Die noch jetzt vorhandenen Scholien über den Apollonius scheinen nur ein Auszug aus den Scholien dieses Sophokles, des Lucillus Tarrheus, und des Theon zu seyn.

3. Von dem Sophokles, welcher die Philosophen aus Athen vertrieb, sehe man den Jul. Pollux im neunten Buche.

III. Von den Sprüchwörtern, zu welchen Sophokles Gelegenheit gegeben hat.

Dahin gehört besonders der sprüchwörtliche Ausdruck: *Equus Sophocleus.*

Philostrat sagt in seinen Lebensbeschreibungen der Sophisten, daß er den Damianus zu verschiedenenmalen zu Ephesus in seinem Alter besucht habe, und setzt hinzu: *και ἐιδον ἀνδρα παραπλησιον τῳ Σοφοκλειῳ ἱππῳ. Νωθρος γαρ ὑφ' ἡλικιας δοκων, νεαζουσαν ὁρμην ἐν ταις σπουδαις ἀνεκτατο.*

Cälius Rhodiginus [1] erklärt dieß Sprüchwort auf folgende Weise: Quod autem de equo dictum Sophocleo est, arbitror in eo allusum ad tragici cothurni majestatem, qui sit veluti *equestris*, comicæ humilitatis ratione. Unde in Arte Poetica Horatius:

Et tragicus plerumque dolet sermone *pedestri.*

Vel quia poetæ furoris divini afflatu perciti vicem equi implent, equitis vero insidens numen, sive is Apollo sit, sive Musa, sive quivis alius. Nam et in Sibylla hoc ipsum servavit poeta nobilis:

— — — et frena furenti
Concutit, et stimulos sub pectore vertit Apollo.

In dem folgenden Capitel aber besinnt er sich eines Bessern. Er gedenkt nämlich des *κολωνος ἱππειος*, und sagt: ad quod forte proverbium respectet, quod de equo Sophocleo præteximus, eo quidem proclivius, si inibi quoque habitavit Sophocles, quod in quinto de Finibus Cicero significat.

Doch, beides taugt nichts. Das Pferd geht hier weder auf das eine noch auf das andere; auch nicht darauf, daß Sophokles selbst in seinem Alter solch ein Pferd gewesen sey; sondern auf das Gleichniß zu Anfange der Elektra, wo Orest sagt:

[1] Lect. Antiq. L. XXI. c. 20.

Ὡσπερ γαρ ἱππος ἐυγενης, κᾀν ᾐ γερων,
Ἐν τοισι δεινοις θυμον οὐκ ἀπωλεσεν,
Ἀλλ' ὀρθον οὑς ἱςησιν· ὡσαυτως δε συ
Ἡμας τ' ὀτρυνεις, κᾀυτος ἐν πρωτοις ἑπῃ.

(QQ)

Fehler der neuen Literatoren in der Erzählung seines Lebens.) Barnesius [1] versteht die Worte des Scholiasten ganz falsch, in welchen gesagt wird, daß die Comödienschreiber den Sophokles unangetastet gelassen haben: *Ἀλλ' οὐδ' ὑπο των Κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιςοκλεους ἀποσχομενων.*

[1] In Vita *Euripidis*, p. IV.

Laokoon

oder

über die Gränzen der Malerei und Poesie.

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Puncte der alten Kunstgeschichte.

Erster Theil.

1766.

Ὑλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

Πλουτ. ποτ. Αϑ. κατα Π. ή κατα Σ. ἐνδ.

Während seines Aufenthaltes in Schlesien begann Lessing, der in Berlin durch den Verkehr mit Künstlern wie Meil, der Malerin Therbusch u. a. an der bildenden Kunst Interesse gewonnen, aber wenige oder gar keine Werke des Alterthums gesehen hatte, sich mit antiquarischen Studien zu beschäftigen. Einige Kupferwerke und die Schriften der Engländer Spence u. a., der Franzosen Caylus u. s. w., deren er im Laokoon gedenkt, bildeten die beschränkten Quellen, aus denen er seine Anschauungen und Ideen entnehmen und erweitern konnte; aber er wußte das was Winckelmann, dessen Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst 1751 erschienen waren, an Kenntniß der Werke des Alterthums durch Anschauen voraus hatte, durch eine fast erschöpfende Belesenheit in den Schriften des Alterthums, an der es Winkelmann beinahe gänzlich gebrach, zu ersetzen. Auf diesem Wege, von den Aeußerungen der Alten ausgehend und dieselben mit richtiger Unterscheidung zwischen Copie und Original auf die ihm bekannten Nachbildungen anwendend, gelangte er mehr zur Anwendung der Theorie, als zur Abstrahierung derselben von den Bildwerken. In dieser freieren Sphäre, die über der factischen Erscheinung eine ungebundenere Bewegung gestattet, forschte er den allgemeinen Grundsätzen nach, aus denen er dann wieder die Anwendung für das Specielle mit seiner strengen logischen Dialektik abzuleiten wußte, so daß er die Grenzen seiner Kenntniß von Kunstwerken in wunderbarer Weise vergessen machte.

Die einzelnen Aufsätze, die er in Breslau niedergeschrieben, glaubte er, wie sein Freund Klose berichtet, zu einem Ganzen nicht verweben zu können, und wollte sie anfänglich unter dem Titel Hermäa drucken lassen, womit die Griechen bezeichneten, was man zufällig auf dem Wege fand. 'Man denke sich einen Menschen von unbegrenzter Neugierde, sagt er in der bereits entworfnen Vorrede, ohne Hang zu einer bestimmten Wissenschaft; unfähig seinem Geiste eine feste Richtung zu geben, wird er, jene zu sättigen, durch alle Felder der Gelehrsamkeit herumschweifen, alles anstaunen, alles erkennen wollen, und alles überdrüssig werden; ist er nicht ohne Genie, so wird er vieles bemerken, aber wenig ergründen, auf mancherlei Spuren gerathen, aber keine verfolgen; Aussichten zeigen, aber in Gegenden, die oft des Anblicks kaum werth sind.' In diesem Sinne wollte er die zerstreuten kleinen

Aufsätze aufgefaßt wissen, die zum Theil vor dem Erscheinen der Geschichte der Kunst des Alterthums von Winckelmann niedergeschrieben und druckfertig waren.

Das Erscheinen dieses bedeutenden Werkes (1764) scheint Lessing auf den Gedanken gebracht zu haben, seine Gedanken über die Kunst des Alterthums in mehr geordneter Weise vorzutragen. Die Gesetze der Kunst, der redenden, wie der bildenden, die das Alterthum in Lehre und Leistung aufgestellt, waren ihm die Kunstgesetze schlechthin, und indem er die des Alterthums entwickelte, gab er zugleich die Entwicklung der Gesetze, auf denen auch die Kunst der neuen Zeit beruhen oder nach denen sie sich berichtigen mußte. Ihm aber waren die redenden Künste durch Uebung und Studium vertrauter, als die bildenden. Der ausschließende Enthusiasmus für die bildende Kunst, der Winckelmann beseelte, forderte ihn auf, auch der redenden Kunst und vor allem der Poesie Gerechtigkeit zu erstreiten. Es widerstand ihm, die Malerei, wie er die bildende Kunst mit Einschluß der Bildhauerei benannte, zum Maßstabe für die Poesie gemacht zu sehen. Er hielt beide gegeneinander, und fand, daß man bei Beurtheilung von Werken des Dichters und Malers über denselben Stoff die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machte, die man dem Einen oder Andern zur Last legte, je nachdem man entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei hatte.

Wie er in der Vorrede zu Hogarths Werk über die Zergliederung der Schönheit sich gefreut hatte, den Begriff der Schönheit durch die Entdeckung der Wellenlinie aus der Allgemeinheit auf bestimmte, fast mathematisch zu beweisende Grenzen eingeschränkt zu sehen; wie er in der Abhandlung über Pope den Unterschied des Philosophen von dem Dichter hervorgehoben hatte; wie er in den Abhandlungen über die Fabel Aesops, die ihm für die einzige galt, diese Gattung von der Poesie ausgesondert und ihre Gesetze bestimmt hatte; so schied er jetzt die Poesie von der Plastik, indem er die Grenzen beider, die auch die Grenze zwischen beiden sein mußten, festzustellen unternahm. Wenn er in dieser Scheidung zu streng gewesen sein sollte, so war er es doch nur in Kleinigkeiten, indem er, was für beide Gattungen der Kunst im Ganzen und Großen genommen unbestreitbar richtig war, nun auch streng bis ins Einzelste durchgeführt wissen wollte, so daß die Beschreibung, auch wo sie nicht Haupt- und Selbstzweck war, ganz aus der Poesie verbannt sein sollte; eine Consequenz, die durch die übertriebne Schätzung der s. g. malerischen Poesie veranlaßt war, wie sie durch den von ihm einst selbst als größten malerischen Dichter aller Länder und Zeiten geschätzten Thomson, den Dichter der Jahreszeiten, aufgekommen, wenigstens mustergültig geworden und durch die Schweizer Kritiker, die sich schlechthin die Maler nannten, zu einer Art von System erhoben war. Die Bekämpfung des Irrthums ist nicht selten allzu streng.

Lessing gieng, als er seine Abhandlung über die Grenzen der Malerei und Poesie in Berlin ordnete und ausarbeitete, von einer Bemerkung Winckelmanns

über den Laokoon aus, in der ihn ein Seitenblick auf Virgils Laokoon zuerst aufmerksam machte, daß hier die Begriffe nicht gebührend auseinander gehalten seien. Den verschlungenen Faden der Untersuchung, bevor Lessing zu dem eigentlichen Gegenstande seines Werkes gelangt, hier bloß zu legen, scheint nicht erforderlich. Diesen aber erreicht er, als er die Meinung des Grafen Caylus untersucht: der Werth der Dichter bestimme sich nach der Brauchbarkeit für den Maler und ihre Rangordnung nach der Menge malerischer Stoffe, die sie dem Künstler darbieten. Die Untersuchung dieser Ansicht ergibt, daß die Malerei und Poesie sich durch den Gebrauch der Mittel, um ihre Idee darzustellen, unterscheiden; während jene Gestalten und Farben im Raume anwendet, drückt diese durch artikulirte Laute in der Zeit aus, was sie ausdrücken will, und ist ausschließlich auf Handlungen, wie jene ausschließlich auf Körper beschränkt. Zwar kann auch die Malerei Handlungen darstellen, aber nur durch Körper, wie die Poesie zwar auch Körper darstellen kann, aber nur andeutend durch Handlungen. Die Malerei kann in ihren räumlich nebeneinanderstehenden Bildungen nur den prägnantesten Moment der Handlung wählen, aus dem das Voraufgegangene und Folgende mit einem Blicke zu erkennen ist, während die Poesie in ihren fortschreitenden Nachbildungen der Handlung nur eine einzige Eigenschaft des Körpers gebrauchen kann und deshalb diejenige wählen muß, welche die sinnlichste ist, um den Körper vor die Einbildung zu bringen. Aus diesen Sätzen leitet er dann die Regeln für die malerischen Beiwörter und die Sparsamkeit in der Schilderung körperlicher Gegenstände her, wobei Homer ihm überall Muster und die Ausführlichkeit der neueren Dichter, z. B. des Ariost in der Beschreibung der Alcina, ein Beispiel des Verwerflichen ist.

Der Gewinn dieser Untersuchungen und ihrer Resultate war für die Zeit, in welcher Laokoon erschien, ein fast verlorner, und Lessing wußte sehr wohl was er sagte, als er seinem Laokoon wenige Leser und noch wenigere gültige Richter versprach, oder als er bei der Uebersendung des Werkes meinte, Gleim werde alle seine Freundschaft gegen ihn nöthig haben, um diesen Mischmasch von Pedanterie und Grillen zu lesen und nur nicht ganz verwerflich zu finden. Er wählte diese wegwerfenden Bezeichnungen, als ob er aus der Seele der Leser dieser Gattung rede, die mit ihren beschreibenden Nachahmungen der Natur in Vers und Prosa der Entwicklung der poetischen Literatur Wunder welchen Dienst geleistet zu haben glaubten. Waren doch auch gelehrte und sonst einsichtige Beurtheiler, wie der Göttinger Heine, kaum im Stande dem Gedankengange zu folgen, so daß sie sich an Einzelheiten hielten! Einer der eingehendsten Leser war Klotz, der in den Hallischen gelehrten Zeitungen einen sorgsamen und bündigen Auszug gab und den Laokoon unter die besten Schriften der Nation stellte; Genie, philosophischer Scharfsinn, Belesenheit, Kenntniß der Künste zeige sich auf allen Seiten und erhebe den Schriftsteller unter die classischen Autoren. Doch kündigte Klotz eine Begründung

seiner über Einzelnes abweichenden Meinung an, die, als sie erschien, für ihn und seinen Ruf sehr verhängnißvoll wurde.

Der Laokoon, der im Mai 1766 erschien, kündigte sich als erster Theil eines umfassenderen Werkes an, das mindestens auf drei Theile berechnet war. Zur weiteren Ausarbeitung, in Kassel oder Göttingen, war Lessing noch im Frühjahre 1769 geneigt. Er bemerkt dabei, noch habe sich keiner, auch Herder nicht, träumen lassen, wo er hinaus wolle. Andeutungen dazu gab er in einem ausführlichen Briefe an Nicolai vom 26. März 1769, der nachgelesen zu werden verdient. Es geht daraus, deutlicher noch, als aus dem gedruckten ersten Theile, bei dem es trotz aller Vorarbeiten für die späteren geblieben ist, hervor, daß die Poesie und ihre Gesetze den Schwerpunkt des Werkes bilden, daß ferner die Poesie auch von der Prosa gesondert und ihre Arten und Grade untersucht werden sollten; und daß Lessing mit Aristoteles, doch aus anderem Grunde, die dramatische als die höchste Gattung der Poesie aufstellte, in welcher die Worte aufhören willkürliche Zeichen zu sein und natürliche Zeichen willkürlicher Dinge werden.

K. Goedeke.

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes in ihren verlorenen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen seyn, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredtsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sicherern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (*Υλῃ και τροποις μιμησεως*), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt seyn; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen,

die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectaneen zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten seyn werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, troß einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie, auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winkelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres, sagt er,[1] allezeit ruhig „bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben so zeigt der „Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine „große und gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und „nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, „welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und „den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst „zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch „mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er „erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon „singt; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr „ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. „Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den „ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilt und gleichsam „abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, „wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung „der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in „sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland „hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen „Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den „Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein u. s. w."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein

[1] Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu seyn, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu seyn.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,[1] daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich deßfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen *ἀ, ἀ, φευ, ἀτταται, ὠ μοι, μοι!* die ganzen Zeilen voller *παπα, παπα*, aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

[1] Brumoy Theat. des Grecs T. II. p. 89.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut;[1] nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.[2]

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Urältern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths.[3] Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im

[1] Iliad. *E.* v. 343. *Η δε μεγα ἰαχουσα* —

[2] Iliad. *E.* v. 859.

[3] Th. Bartholinus de causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis. c. I.

Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führt, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben. [1] Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftigt, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgeht; *δακρυα θερμα χεοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ εια κλαιειν Πριαμος μεγας*. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν*, läßt er an einem andern Ort [2] den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sey unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne seyn würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten

[1] Iliad. *H.* v. 421.
[2] Odyss. *Δ*. 195.

Dichter[1] an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht seyn, warum dem ungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen, sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt.

II.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Gränzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne

[1] Chataubrun.

niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will," sagt ein alter Epigrammatist[1] über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sey so ungestalten wie mög„lich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen, „so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich „vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein „solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,[2]

[1] Antiochus. (Antholog. libr. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

[2] Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel wie möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. libr. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sey, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe (de Umbra poetica comment. I. p. XIII.). Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen! Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger, z. E. Kühn über den Aelian (Var. Hist. lib. IV. cap. 3.), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen und Pauson Thiere gemalt habe. Sie malten allesammt menschliche Figuren, und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweist noch nicht, daß er ein Thiermaler gewesen, wofür ihn Hr. Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deßwegen nichts als Menschen

lebte in der verächtlichsten Armuth.[1] Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,[2] des Kothmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,[3] gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichern Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische gesetzt.[4] Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig;

malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

[1] Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

[2] Plinius lib. XXX. sect. 37. Edit. Hard.

[3] De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

[4] Plinius lib. XXXIV. sect. 9.

und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maaße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit;[1] und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey.

Und dieses festgesetzt, folgt nothwendig, daß alles andere, worauf

[1] Man irrt sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: παρα παντι των νομιζομενων παρ᾽ ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet seyn müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben. [1]

[1] Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken, man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde, und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Præst. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48.), als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.): „Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr seltenes „sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen ange„bracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf „Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen „Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu „übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen „seyn, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschürt. In einem von diesen Bas„reliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis) sieht man zwei Weiber, die mit der „Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen nach Furien seyn sollen. Denn wer „sonst, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für „diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. „Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen „die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeigt. Vielleicht war es „die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, „und vornehmlich jetzt zu richten alle Ursache hatte ꝛc." — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

Protulit hunc (stipitem) genitrix, tædasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viele artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,[1] in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,[2] daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck

Dergleichen tædas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst seyn (Metamorph. l. c. v. 515.).

> Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
> Uritur: et cæcis torreri viscera sentit
> Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (Antiqu. expl. T. I. p. 162.), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeigt, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer seyn. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellenbogen stützt, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehrt, in einer traurigen Stellung sitzt. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniß über ein Unglück, das sie selbst unschuldiger Weise veranlaßt hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

[1] Plinius lib. XXXV. sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, præcipue patruum, et tristitiæ omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

[2] Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

sey. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Gränzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern: nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine eckelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes, — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und eckel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von

der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab. [1] Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben. [2] Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen. [3]

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande von der Hand eines alten unbekannten Meisters war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen, und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild. [4] Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie. [5]

[1] Antiquit. expl. T. I. p. 50.

[2] Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen seyn, und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

[3] Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

[4] Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

[5] Eundem, nämlich den Myro, liest man bei dem Plinius (libr. XXXIV. sect. 19.) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiæ ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwürs überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem und das claudicantem vielleicht auf das noch

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Gränzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sey ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum dem ungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn nie aus dem höchsten Puncte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspuncte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunct dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto

entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwürs bekannter zu seyn als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn ςιβον κατ᾽ ἀναγκαν ἑρπειν, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf dem kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Gränze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick seyn können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande eckelt oder graut. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die erstenmale, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subject. Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreit, so schreit er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe des äußersten

Affects am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punct, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter,[1] der ihn deßfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner „Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Creusa „da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im „Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nach-

[1] Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)

Ἀιει γαρ διψᾳς βρεφεων φονον· ἠ τις Ἰησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και ἐν κηρῳ παιδοκτονε —

richt des Philostrats urtheilen.[1] Ajax erschien nicht wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln seyn kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß. Oft vernachlässigt er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht seyn,

[1] Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthigt hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führt sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen seyn? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei: einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deßwegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es

in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maaß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in so fern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung

machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch seyn, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet seyn. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirkt ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist.[1] Man denke sich einen

[1] Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheint ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 201—205.)

Ἰν᾽ αὐτος ἠν προσουρος οὐκ ἐχων βασιν,
Οὐδε τιν᾽ ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ᾽ ᾡ ϛονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ᾽ ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf

Die gemeine Winsʒem'sche Uebersetzung giebt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnt. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich, er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad isles
Where never human foot had marked the shore,
These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μονον ὁπου καλον οὐκ εἰχε τινα των ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα οὐδε κακον, παρ᾽ ὁυ ἀμοιβαιον λογον στεναζων ἀκουσειε.* Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben

unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften steht, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jam-

sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubt." Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese: Erstlich ist es offenbar, daß wenn κακογειτονα von τιν' εγχωρων getrennt werden und ein besonderes Glied ausmachen sollte, die Partikel ουδε vor κακογειτονα nothwendig wiederholt seyn müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß κακογειτονα zu τινα gehört, und das Komma nach ἐγχωρων wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach κακογειτονα setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns ϛονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also, man hat das Wort κακογειτονα unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectiv κακος zusammengesetzt sey, und es ist aus dem Substantiv το κακον zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie κακομαντις nicht einen bösen, das ist, falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, κακοτεχνος nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen als wir behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimmt, so daß die ganzen Worte ουδ' ἐχων τιν' ἐγχωρων κακογειτονα bloß durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen seyn, indem er den bösen Nachbar in κακογειτων auch nicht findet, sondern es bloß durch fellow-mourner übersetzt:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

mern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzt mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischt. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen seyn. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen.[1]

[1] Mercure de France, Avril 1755. p. 177.

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreit, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.[1] „Aus „diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwür„diger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit „Geduld ertragen kann, sondern weint und schreit. Zwar giebt es „eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, „daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekom„men soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen, und ziehen „unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag „wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen eben sowohl, „als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das „Uebel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Ge„schlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, „ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so „heftig schreien zu können, als er." — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst

[1] The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer, nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie

die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Seneca'schen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebaut, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreit, so ist doch dieses

unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu seyn pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebaut. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sey so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekommt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran.[1] Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervor-

[1] Act. II. Sc. III. De mes déguisemens que penserait Sophie? Sagt der Sohn des Achilles.

bringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen.[1] Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopoeie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum

[1] Trach. v. 1088. 89.

— — ὅςις ὥςε παρθενος
Βεβρυχα κλαιων — —

Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani,[1] und von den neuern den Montfaucon[2] nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen seyn, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sey, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sey. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle seyn können.[3] Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmt, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen

[1] Topographiæ Urbis Romæ libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

[2] Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable déscription qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

[3] Saturnal. lib. V. cap. 2. Quæ Virgilius traxit a Græcis, dicturumne me putatis quæ vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phænomenis traxerit? vel quod eversionem Trojæ, cum Sinone suo, et equo ligneo, cæterisque omnibus, quæ librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Græcos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quæ mediis omnibus sæculis usque ad ætatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias cæteras interitus quoque Trojæ in hunc modum relatus est. Quæ fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacæ urbis ruinam. Sed et hæc et talia ut pueris decantata prætereo.

Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indeß, wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sey, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuzieht, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er rast; er erblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus [1] nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen seyn, bezeugt eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen [2] das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein

[1] Paralip. lib. XII. v. 398—408. et v. 439—474.

[2] Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheint nur eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Puncte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige,[1] welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen

[1] Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählt; und da in der nämlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sey. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Gallerie, und dieses Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existirt. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (Aeneid. lib. II. 199—224.)

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.

umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp: (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sey; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Versen eben so viel Antheil als ihre Einbildung.)

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altæ, lateribus spumas agunt:
Dat cauda sonitum; liberæ ponto jubæ
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit æquor, sibilisque undæ tremunt:
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutraut, so ahmt er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil sagt: sanguineæ jubæ; Petron: liberæ jubæ luminibus coruscant. Virgil: ardentes oculos suffecti sanguine et igni; Petron: fulmineum jubar incendit æquor. Virgil: fit sonitus spumante salo; Petron: sibilis undæ tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie

Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennt. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461.), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνϑα γυναικες
Ὀιμωζον, και που τις ἑων ἐπελησατο τεκνων,
Ἀυτη ἀλευομενη ςυγερον μορον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusch, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverläßig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

zeugt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[1] Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kommt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[2] zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt seyn, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

[1] Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père.

[2] Donatus ad. v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war, und zu einer colossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz seyn, oder das non hat keinen Sinn.

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Dem ungeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Haupttheile so frei seyn als möglich, und durchaus mußte kein äußerer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibs, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben seyn. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen seyn, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirkt worden.

Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich dem ungeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn[1] mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebt die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit beiden seinen Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sey, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine

[1] In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697 in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen. [1] Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet seyn müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht seyn, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit

[1] So urtheilt selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plus faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, qu'elle apparence y a-t-il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'Isle de Ténédos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage ont bien vû, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdruck auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten. [1] Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit seyn sollte. Es mußte aus der Zeit seyn, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu seyn verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größeren enthalten seyn. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung seyn können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche

[1] Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 87. Richardson, Traité de la Peinture, Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmt, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? [1]

[1] Ich kann mich deßfalls auf nichts entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terræ e cumulo, ingentisque ruinæ
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinæ simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivæ mœnia Romæ.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad hæc animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes

Ich begreife wohl, wie seine für sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die

Connixus, lævam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt suræ, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera sævit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, hæret in illo,
Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quæritur æternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturæ tradere famæ)
Attamen ad laudem quæcunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestræ jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto præstantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582.) mit einverleibt; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) liest er vivi; für errant (v. 15.) oram, u. s. w.

Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wenn er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson fügt hinzu:[1] die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also

[1] De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et cela le mène à cette Description pathétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpuncte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sey denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel deutlicher darstellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen,

sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmt nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmt habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnt zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung seyn soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sey, als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung seyn. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur seyn. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspuncte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz

macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis [1] mit vieler classischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch seyn muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

> (Nec primus radios, miles Romane, corusci
> Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmal erblicke. [2] Es kann seyn, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte, [3] auch von

[1] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führt den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

[2] Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

[3] Ich sage: es kann seyn. Doch wollte ich zehn gegen eins wetten, daß es nicht ist. Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.)

> Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
> Urbibus eversis prædarum in parte reperta
> Magnorum artificum frangebat pocula miles.

den alten Waffenschmieden auf den Helmen und Schilden vorgestellt wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken

Ut phaleris gauderet equus, cælataque cassis
Romuleæ simulacra feræ mansuescere jussæ
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars seyn soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meint, das Bild sey auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Construction; denn das zu ostenderet gehörige Subject ist nicht miles sondern cassis. Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese. (S. dessen Reisen deut. Uebers. S. 249.) „Da die römischen Soldaten sich nicht „wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so „waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, „wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäugt worden. Die „Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie „sie andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in diesem Herablassen schien „sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort „pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedrückt wird. Außer dem alten Bas„relief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich „seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des „Antoninus Pius geschlagen worden." — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführt, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der classischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Fürs erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm seyn würde, daß er von der Wölfin und den jungen

hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst,

Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Daseyn zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz, das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden seyn, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sah? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kommt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so steht er ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor, und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper seyn soll, es nothwendig ein schwebender seyn muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zu dem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns eben so wenig Zweifel deßfalls übrig bliebe, als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt, oder bei jenem sehr verschönert seyn muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubt sich dieselben nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke seyn. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuß in den Olymp erheben läßt, *Την μεν αρ᾽ Ουλυμπονδε ποδες φερον* (Iliad. Σ v. 148.), so versteht der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91.), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders seyn? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernt, und ihren menschen-

daß ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

ähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidigt würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addison'schen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art seyn? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 1.) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebt, sondern geht. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183.), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheint, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führt. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copirt, als daß es auch nicht hier könnte geschehen seyn, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibt dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann seyn, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben: sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese seyn, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als, ungewiß, unentschlossen, unentschieden heißt. Mars pendens wäre alsdann so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.), Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildniß des gemeinschaftlichen Gottes seinem demungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sey. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Dem ungeachtet: non liquet.

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifirt und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Auræ verehrt haben.[1] Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erweckt.[2] — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten,

[1] „Ehe ich, sagt Spence (Polymetis Dialogue XIII. p. 208), mit diesen Aurae, „Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte von Cephalus und „Procris beim Ovid gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, „wie Cephalus durch seine Ausrufung Aura venias, sie mochte auch in einem noch „so zärtlichen schmachtenden Tone erschollen seyn, Jemanden auf den Argwohn „bringen können, daß er seiner Procris untreu sey. Da ich gewohnt war, unter „dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt oder einen sanften Wind ins„besondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit unge„gründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu seyn pflegt. „Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura eben so wohl ein schönes „junges Mädchen, als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz „anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wen„dung zu bekommen." Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

[2] Juvenalis Satyr. VIII. v. 52—55.

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae;
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte äsopische Fabel beigefallen seyn, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit

wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich seyn sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zu folge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malt, wie er ihm im Traum erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen

schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur," erzählt Aesopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam „zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den „Künstler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme: war die Antwort. Merkur „lächelte; und diese Juno? fragte er weiter. Ungefähr eben so viel. Indem „ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote „der Götter; von mir kommt aller Gewinn; mich müssen die Menschen nothwendig „weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie „theuer möchte wohl der seyn? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr „mir jene beide abkauft, so sollt ihr diesen oben drein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet seyn, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun, denn der Künstler schätzt seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckigter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie oben drein gehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Mährchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig seyn könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzt. Für eine Drachme kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muß also hier überhaupt für etwas sehr geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zurückgeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt seyn? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen seyn, mag tausend und tausendmal seyn copirt worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers? [1] Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennt: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet? [2] Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt, und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führt: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Procession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen? [3] Oder Virgils pontem indignatus

[1] Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

[2] Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

[3] Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.

It Ver, et Venus, et Veneris prænuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater præspargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliæ tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

Spence erkennt diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedicht des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheint nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu seyn. Und warum das? „Darum," sagt der Engländer, „weil bei

Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird?[1] — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst seyn könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so eckel, und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr seyn können. Noch mehr bedaure ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.[2]

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er

„den Römern ehedem dergleichen Processionen mit ihren Göttern überhaupt eben „so gewöhnlich waren, als noch jetzt in gewissen Ländern die Processionen sind, „die man den Heiligen zu Ehren anstellt; und weil hiernächst alle Ausdrücke, „welche der Dichter hier braucht, auf eine Procession recht sehr wohl passen.“ (come in very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifirten Abstrakten giebt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müssen. Spence scheint übrigens auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu seyn, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi Pompæ cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führt die Jahreszeiten gleichsam in einer Procession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

[1] Aeneid. Lib. VIII. v. 725. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

[2] In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gesprächs über die alten Münzen.

glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.[1] Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.[2] Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinet zu Berlin sehen kann.[3] Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkommt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von

[1] Polymetis Dial. IX. p. 129.
[2] Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.
[3] Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.

den Dichtern eben so oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, *Διμορφος*, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.[1] Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute für ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet seyn konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrentheils geborene Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence sieht sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist, als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sey, was unschicklich seyn würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte.[2] Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und

[1] Polymetis Dial. VI. p. 63.

[2] Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

„Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem „Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack, „und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dichtern aus einer „bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen „Ausdruck nicht finden.“ [1]

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig seyn muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler, in zusammengesetzten Werken, die Venus oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter einführen

[1] Polymetis Dial. VII. p. 74.

kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen; diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen, vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam. [1]

Eben dieses thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et sæva formidine cuncta replerit
Limina. [2] —

[1] Argonaut. Lib. II. v. 102—106.
[2] Thebaid. Lib. V. v. 61—64.

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldnen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst seyn will, so sey sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester, und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,[1] mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln,

[1] Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 265—273.

Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyæi
Induit, et medium curru locat; æraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus;
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant in der letzten ohn einen Zeile scheint übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden,[1] so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehrt worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreinigt war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

[1] Der sogenannte Bacchus in dem mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.) *Εβουλετο δε και Αλεξανδρος Αμμωνος ὑιος ειναι δοκειν, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνθρωπου ὑβρισαι σπευδων κερατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprungs zu seyn glaubte.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden. [1]

[1] Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.). Ich hatte eben so wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube (Dissertat. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 48.). Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tabl. 151. Musei Etrusci.), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dient es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Vorstellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die wie Catull sagt, expirantis præportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winkelmann, auf einem Carniole in dem Stoschischen Cabinette eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben (Bibliothek der sch. Wiss. V. Band S. 30). Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu Nutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen (Betrachtungen über die Malerei S. 222).

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehrt worden, und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle.[1] Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt,[2] auf alle

Allein Herr Winkelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden (Descript. des Pierres gravées p. 84). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Massaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien p. 44), nicht dafür, sondern für eine Hecate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führt, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winkelmann zuerst vorgekommen, so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtniß haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfter eigensinnige Symbole der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler seyn.

[1] Polymetis Dial. VII. p. 81.

[2] Fast. lib. VI. v. 295—98.

Esse diu stultus Vestæ simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbaut hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 60.) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnt. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehrt ward, so ward sie nicht überall verehrt, so war sie selbst nicht in Italien verehrt worden, ehe ihn Numa baute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellt wissen, und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehrt uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.[1] Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestæ gedacht wird.[2] Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward.[3] Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.[4] Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle.[5]

[1] Fast. libr. III. v. 45. 46.

> Sylvia fit mater: Vestæ simulacra feruntur
> Virgineas oculis opposuisse manus.

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehrt, so wie sie in Troja war verehrt worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

> — — Manibus vittas, Vestamque potentem,
> Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildsäule, ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

[2] Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

[3] Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuhn.

[4] Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

[5] Polyb. Hist. libr. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

Plinius gedenkt einer sitzenden von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand. [1] Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweist dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beilegt, kommt ihr vielleicht nur als der Erde zu, oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sah. [2]

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Gränzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind,

[1] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta cap. 3.) schrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigene falsche Einbildung.

[2] Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. *Την γην λεγουσιν Εϛιαν, και πλαττουσι ἀυτην γυναικα, τυμπανον βαϛαζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ᾽ ἑαυτην συγκλειει.* Suidas: aus ihm, oder beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte *Εϛια* eben dieses. „Die Erde „wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon „trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält." Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deßwegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme, *σχημα ἀυτης τυμπανοειδες ἐιναι.* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunæ.) Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirrt hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sah, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anders dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolæ —

„weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Ver„bindlichkeit haben, erwarten sollte.“ [1]

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

> Ipsa diu positis lethum prædixerat astris
> Urania — [2]

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten. [3] „Es „verdient angemerkt zu werden, sagt er, daß die römischen Dichter „von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als „man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, „und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, „darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rathe ziehen. — [4] „Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von Per„sonen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Klei„dung und übrigem Ansehen sehr wenig.“

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem solchen Rade scheint mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeigt (Ad Tabulam Iliadis p. 334), und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu seyn.

[1] Polymetis Dial. VIII. p. 91.

[2] Statius Theb. VIII. v. 551.

[3] Polym. Dial. X. p. 137.

[4] Ibid. p. 134.

Wenn der Dichter Abstracta personifirt, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu seyn Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszіert, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich

die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leyer oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deßwegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches.[1]

[1] Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist: (Lib. I. Od. 35.)

Te semper anteit sæva Necessitas.
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum.—

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poëte ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln; sondern, weil alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken.

XI.

Auch der Graf Caylus scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle. [1] Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie.

Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer," sagt er, „nannten sie Fides; und „wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigen„schaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, „darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung „und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellt, welches so fein ist, daß es „für durchsichtig gelten kann. Horaz nennt sie daher, in einer von seinen Oden: „dünnbekleidet, und in einer andern: durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß Sola ein besonderes Beiwort sey, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er deßfalls zum Beweise anführt (Lib. I. §. 21. Lib. II. §. 3.) bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheint den Kritikern das soli sogar verdächtig, und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich darneben stehende solenne veranlaßt worden, in den Text gekommen zu seyn. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort: dünnbekleidet geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

> Te spes, et albo rara fides colit
> Velata panno.

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkommt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs seyn:

> Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sey, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßstellt.

[1] Apollo übergiebt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen (Il. π. v. 681. 682.)

> *Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι*
> *Ὑπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.*

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son tems au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Éneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisirt, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attribute entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn.): ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας, lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoin in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151.) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde seyn dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig seyn können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellt, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruht (Spence's Polymetis Tab. XLI.) eine wirkliche Antike sey. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von den Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu seyn. Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres

Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopirt. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sah, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sey, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publicum geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[1] Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.[2]

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

[1] Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.
[2] Ad Pisones v. 128—130.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich seyn würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hangt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens zu seyn scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt seyn. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig seyn, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren

gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum so gelehrt seyn soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig seyn sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publicum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu seyn, was es seyn soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeichelei gewesen sey. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, allen verständlich zu seyn, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich seyn würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quædam artis libido,[1] ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus,[2] einer

[1] Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

[2] Richardson nennt dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich seyn, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes, „sagt er, hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, „und es mit so vieler Kunst ausgemalt, daß es zu leben schien, und von ganz „Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil des Haupt„werks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus.“ (Traité de la Peinture T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirrt. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jaiysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, Σατυρος ἀναπαυομενος, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38): In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens. Deßgleichen bei dem Herrn Winkelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der

Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellt haben.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so geht bei dem Dichter[1] dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies

eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699) haben Meursius und Richardson und Winkelmann deßwegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessentwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

[1] Iliad. Φ. v. 385.

Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maaßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff wagt, tritt zurück und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Gränzsteine hingewälzt hatten.

Η δ' ἀναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Gränzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin seyn? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportionirt seyn, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen seyn, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Επτα δ' ἐπεσχε πελεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.[1]

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt,[2]

[1] Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185) nachgeahmt, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheint nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegeneinander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οι δε κολωνας
Χερσιν αποῤῥηξαντες απ᾽ ουδεος Ιδαιοιο
Βαλλον επ᾽ αλληλους· αἱ δε ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ρεια διεσκιδναντο· θεων περι δ᾽ ασχετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα — — —

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöht unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indeß will ich nicht läugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel, und tief bis in den Abgrund ertönt, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehört wird, dünkt mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu seyn. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

[2] In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede seyn. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es

müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maaß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu seyn. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der

erhellt, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maaße weit übersteigt. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedeckt, auf den Helm der Minerva (*Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ᾽ ἀραρυιαν.* Iliad. *E.* v. 744.), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. *N.* v. 20.); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. *Σ.* v. 516—19.)

— — Ηρχε δ᾽ ἀρα σφιν Αρης καὶ Παλλας Αθηνη
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε ἑιματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω᾽ λαοι δ᾽ ὑπολιζονες ἠσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinwand zu sehen verwöhnt wird. Ist es indeß schon nicht der Malerei vergönnt, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnt haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

Venus,[1] den Idäus vom Neptun,[2] den Hektor vom Apollo.[3] Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Gränzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρις δ' ήερα τυψε βαθειαν.[4] Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden.

[1] Iliad. *Γ*. v. 381.
[2] Iliad. *E*. v. 23.
[3] Iliad. *Υ*. v. 444.
[4] Ibid. *Υ*. v. 446.

So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.[1] In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden;[2] sondern es bedarf einer

[1] Iliad. Υ. v. 321.

[2] Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Ξ. v. 282, wo Juno und der Schlaf ἠερα ἑσσαμενω sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen.

Πως κ᾽ ἐοι, ἐι τις νωϊ θεων ἀιειγενεταων
Ευδοντ᾽ ἀθρησειε; — — —

Sie fürchte sich nicht von den Menschen gesehen zu werden, sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν᾽ ἀνδρων
Οψεσθαι᾽ τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον᾽

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben, sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke eben

Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte, denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters seyn, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sey das Gemälde der Pest.[1] Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. „Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Βη δε κατ᾽ οὐλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ᾽ ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Εκλαγξαν δ᾽ ἀρ᾽ ὀϊςοι ἐπ᾽ ὠμων χωομενοιο,
Αυτου κινηθεντος· ὁ δ᾽ ἠϊε νυκτι ἐοικως·
Εζετ᾽ ἐπειτ᾽ ἀπανευθε νεων, μετα δ᾽ ἰον ἑηκε·

so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sey. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzt (Iliad. *E.* v. 845.), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

[1] Iliad. *A.* v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.

Δεινη δε κλαγγη γενετ᾽ ἀργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο, και κυνας ἀργους.
Αυταρ ἐπειτ᾽ ἀυτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ᾽· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führt.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter. [1] Ein goldener offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannichfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

[1] Iliad. Δ. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ᾽ ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannichfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde, als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächt?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde seyn würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler seyn: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.[1]

Fern sey es, diesem Einfalle auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit seyn, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Gallerien füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges seyn, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorene Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deßwegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannichfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der

[1] Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un Poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des Poëmes et des Poëtes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutot une balance certaine du mérite de ces Poëmes et du génie de leurs Auteurs.

Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen.[1]

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter

[1] Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.) gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden: *Αι ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγοροτων ἐνυπνια ἐισιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.[1] Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser seyn. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch

[1] Iliad. Δ. v. 105.

Αυτικ' ἐσυλα τοξον ἐΰξοον — — — —
Και το μεν ἐυ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιῃ
Αγκλινας — — — — — — —
Αυταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ' ἑλετ' ἰον
Αβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ' ὀδυναων,
Αἰψα δ' ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊςον — —
Ελκε δ' ὁμου γλυφιδας τε λαβων, και νευρα βοεια.
Νευρην μεν μαζῷ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αυταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, ἀλτο δ' ὀϊςος
Οξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden,

und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malt er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus

aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierstein des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen, da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.[1]

Ηβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις·

[1] Iliad. *E.* v. 722—31.

Των ἠτοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, ἀυταρ ὑπερθεν
Χαλκέ ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεθαι·
Πλημναι δ᾽ ἀργυρου εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσειοσι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Εντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·
Του δ᾽ ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πελεν· ἀυταρ ἐπ᾽ ἀκρῳ
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ᾽ εβαλε, χρυσεια. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franse gemalt haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen. [1]

— — — Μαλακον δ᾽ ἐνδυνε χιτωνα,
Καλον, νηγατεον, περι δ᾽ ἀυ μεγα βαλλετο φαρος.
Ποσσι δ᾽ ὑπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
Αμφι δ᾽ ἀρ᾽ ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον,
Ειλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung,

[1] Iliad. *B.* v. 43—47.

daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus u. s. w.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ηφαιςος καμε τευχων
Ηφαιςος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·
Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ.
Ερμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αυταρ ὁ ἀυτε Πελοψ δωκ᾽ Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·
Ατρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεςῃ·
Αυταρ ὁ ἀυτε Θυες᾽ Αγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσι νησοισι και Αργεϊ παντι ἀνασσειν.[1]

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (*Ζευς Κρονιων*), ein ehrwürdiger Alte gewesen sey, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (*Διακτορῳ Αργειφοντῃ*) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (*Πελοπι πληξιππῳ*) überlassen habe; daß

[1] Iliad. *B.* v. 101—108.

der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (*ποιμην λαων*), sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολυαρνι Θυεςῃ*) der Weg gebahnt worden, das was bisher das Vertrauen ertheilt, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber dem ungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwört, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen. [1]

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν ὀυποτε φυλλα και ὀζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Ουδ᾽ ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἐλεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν ἀυτε μιν υἱες Αχαιων
Εν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἱ τε θεμιςας
Προς Διος εἰρυαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener der alte Besitz

[1] Iliad. *Α*. v. 234—239.

eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertraut hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polirt und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deßwegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polirt sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.[1]

— — — Τοξον, ἐΰξοον, ἰξαλου αἰγος
Αγριου, ὃν ῥα ποτ᾽ ἀυτος, ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ᾽ ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ·
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων,
Παν δ᾽ ἐν λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

1 Iliad. Δ. v. 105—111.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst finden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu seyn aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne

verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.[1]

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

[1] S. des Herrn v. Hallers Alpen.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malt. Malt, aber ohne alle Täuschung malt. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag seyn, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht läugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter seyn soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich vertheilt scheinen, unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können: „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster seyn würde?“ [1] Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilt, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspuncte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere

[1] Breitingers kritische Dichtkunst Th. II. S. 807.

Schönheit nur zur Schaale dient, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsetzlich verläugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht, und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe geht, können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisirt, ist er kein Dichter), können

sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvæ
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtæ sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quæque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc. [1]

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen fassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig seyn.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

[1] Georg. lib. III. v. 51 et 79.

— — — — Lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus. [1]

Der männliche Pope sah auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen. [2] Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit

[1] De A. P. v. 16.

[2] Prologue to the Satires v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a picturesque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der einen eben so nichtig als von der andern erscheint.

Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben. [1]

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen seyn? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich deßfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu seyn scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei; die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Gränzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich

[1] Poétique Française. T. II. p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Églogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

durch seine Umstände zu thun genöthigt sieht, friedlich von beiden Theilen compensirt: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Drapperie des Raphaels macht.[1] „Alle Falten, sagt er, haben „bei ihm ihre Ursachen, es sey durch ihr eigen Gewicht, oder durch „die Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie „vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung ge„sucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser „Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur „Ausstreckung gegangen oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen, „und sich krümmt." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Dem ungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen

[1] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69.

geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sey z. E. ein Schiff, entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα*,[1] runde, eherne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: *ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον*,[2] ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander gränzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kommt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mög-

[1] Iliad. *E.* v. 722.
[2] Iliad. *M.* v. 296.

liche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigten," — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte." So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen, wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädicirt wird, zieht, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles, dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein

Lehrer der Malerei[1] betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnt seyn soll? Und dieses Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheuere Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malt nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu seyn, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an

[1] Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.[1] Wenn ihn aber dieses entschuldigt, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeigt,

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.

[1] Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leiht. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (Ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.). Und warum dieses? Darum, meint Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführt, sondern

— — — — genus omne futuræ
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas weniges von dem non enarrabile texto Clypei beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun, sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher seyn. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem was in der Welt vorgeht. Scheint es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam. [1]

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählig in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnt sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begafft, und bestaunt, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei steht, und Nicht weit davon sieht man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzt, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kommt, so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anderes vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzt, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kommt, so mußte das Schild

[1] Aeneid. lib. VIII. 447—454.

auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maaße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σακος παντοσε δεδαιδαλμενον*, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennt, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweist.[1] Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte ver-

[1] — Scuto ejus, in quo Amazonum prælium cælavit intumescente ambitu parmæ; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

ringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen, sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner eine Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt: [1]

Λαοι δ' εἰν ἀγορῃ ἐσαν ἀθροοι· ἐνθα δε νεικος
Ὠρωρει· δυο δ' ἀνδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ανδρος ἀποφθιμενου· ὁ μεν εὐχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' ἀναινετο, μηδεν ἑλεσθαι·
Αμφω δ' ἱεσθην ἐπι ἱςτορι πειραρ ἑλεσθαι.
Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Ειατ' ἐπι ξεςοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ' ἐδικαζον.
Κειτο δ' ἀῤ ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urthelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigen-

[1] Iliad. Σ. v. 497—508.

thümlichen Vortheile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kommt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringt, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpuncte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden seyn; die Beschuldigung und Abläugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt [1] in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben so wohl in zwölfe theilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer

[1] v. 509—540.

überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem *ἐν μεν ἐτευξε*, oder *ἐν δε ποιησε*, oder *ἐν δ' ἐτιθει*, oder *ἐν δε ποικιλλε Αμφιγυηεις* anfängt.[1] Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunct mangelt, als welche der Dichter anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sey. Contrast, Perspectiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse, die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sey; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht seyn, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand über-

[1] Das erste fängt an mit der 483sten Zeile, und geht bis zur 489sten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605, und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, *ἐν δε δυω ποιησε πολεις*, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde seyn muß.

reden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deßwegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen,[1] waren offenbar ohne alle Perspective. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweist weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnt.[2] „Homer, sagt er, kann kein Fremdling „in der Perspective gewesen seyn, weil er die Entfernung eines Gegen„standes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. E., daß „die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, „und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet „worden, bei Seite gestanden. Was er von dem mit Heerden und „Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die „Beschreibung einer großen perspectivischen Gegend. Ein allgemeiner „Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren „auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe „ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen un„streitig, daß die Kunst, sie nach der Perspective zu verkleinern,

[1] Phocic. cap. XXV—XXXI.

[2] Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61.) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperspectiv (Perspective aérienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maaßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, versteht. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

„damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspective erfordert einen einzigen Augenpunct, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthigerweise trennt. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpuncte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen seyn, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannichfaltige Fehler gegen die Perspective finden, als man jetzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde. [1]

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punct zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf. [2]

[1] Betrachtungen über die Malerei S. 185.
[2] Geschrieben im Jahre 1763.

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sey, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese: [1]

[1] Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Portrait des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl

Ην ἡ γυνη περικαλλης, ἐυοφρυς, ἐυχρουςατη,
Ευπαρειος, ἐυπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,

zufrieden: De Helenæ pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führt nach dem Mezeriak (Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kommt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Theils halte ich das Wort nota hier für verfälscht und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσοφρυον* und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Puncte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.). Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennt, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Puncte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. 28.):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Εχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Τι λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlt worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann anstatt des Wortes notam lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünscht sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bei eben demselben Dichter lacertorum moræ, soviel als juncturæ (Schrœderus ad. v. 762. Thyest.).

Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιςον, ἀυτοχρουν,
Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη,
Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την ἐνοπτον Ελενην χρηματιζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönchs sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert.[1]

[1] Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer Gestalt war „so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, „langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Ueber „ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. „Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem „Helfenbein. Unter zwei schwarzen äußerst feinen Bögen glänzen zwei schwarze „Augen, oder vielmehr zwei leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten „und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; „von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen, und die Herzen sichtbar zu „rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst „der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen „zwei kleinen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen „zwei Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. „Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe schändliche Herz erweichen; „hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf „Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der „Hals rund, die Brust voll und breit. Zwei zarte, von Helfenbein gerundete „Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des „Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet." (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme „zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich, und schmal „in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende „dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, gerundeten Fuß. Die „englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II. S. 228.)

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due valette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen;[1] ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste

[1] (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. p. 178.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. —

Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag seyn, daß, wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studirt, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweist.[1] Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian zeigen.[2] Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennt, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilligt.[3] Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezo il viso scende,

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden.[4] Was nützt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit

[1] (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

[2] (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

[3] (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse; che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro. Was Dolce in dem Nachfolgenden aus dem Athenäus anführt, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

[4] (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringt, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im Geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Puncte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem. [1]

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt:“ so

[1] Aeneid. IV. v. 136

würde Virgil antworten, „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön „malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein „Lob sey, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert. [1] Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu seyn scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum reden eröffnen werde:

Απεχει· βλεπω γαρ ἀυτην,
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐσω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·

[1] Od. XXVIII. XXIX.

Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Απολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler. [1] Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache für sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredtsamkeit verstummt, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dient?

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme [2] und schönes Haar [3] gehabt; eben der Dichter weiß dem ungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zn leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern: [4]

[1] *Εικονες* §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.
[2] Iliad. *Γ.* v. 121.
[3] Ibid. v. 319.
[4] Ibid. v. 156—158.

Ου νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Αχαιους
Τοιῃδ᾽ ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αινως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisirt, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeigt:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was

noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rührt, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kommt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie:

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt nicht, weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert weniger, weil Milch und Elfenbein und Aepfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quanda piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden, als die fünf alle, in welche sie Ariost zerstreut und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερου δ' ἐσω γενειου,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Rundung, das schönste Grübchen, Amoris

digitulo impressum (denn das ἔσω scheint mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn, so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte.[1]

Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter „verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus be„findet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. „Der Artist muß sich besonders angelegen seyn lassen, uns den „Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den

[1] Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Reth. cap. 12. περι λογων ἐξετασεως.

„Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern „dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem „von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich „in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt ver„lieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie „das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein eckler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ', ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Αυτικα δ' ἀργεννῃσι καλυψαμενη ὀθονῃσιν
Ὡρματ' ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden

bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt seyn sollte, und er nennt den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entsteht eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleißiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man sogar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.[1] Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt, und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle

[1] Fabricii Biblioth. Græc. Lib. II. cap. 6. p. 345.

des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf.[1] Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß

[1] Plinius sagt von dem Apelles (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.): Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen seyn. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist, als der Poesie. Das sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. Z. v. 102—106):

Οιη δ᾽Αρτεμις ἐισι κατ᾽ οὐρεος ἰοχεαιρα
Η κατα Τηϋγετον περιμηκετον, ἠ Ερυμανθον
Τερπομενη καπροισι και ὠκειῃς ἐλαφοισι˙
Τῃ δε θ᾽ ἁμα Νυμφαι, κουραι Διος Αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζουσι — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium, oder etwas ähnliches geschrieben haben, vielleicht sylvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ungefähr hätte. Dem *παιζουσι* beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 498.):

Qualis in Eurotæ ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall. (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of *παιζειν*, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierlichen Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meint er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzt: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz seyn, zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes

weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu seyn, und konnte es nicht seyn, so lange sich noch die Kunst in den engern Gränzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater, ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl, als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen: [1]

Η, και κυανεησιν ἐπ' ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Αμβροσιαι δ' ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν δ' ἐλελιξεν Ολυμπον·

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso cœlo petitum, gelungen sey. Wem dieses nichts mehr gesagt

auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzt waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. IV. lib. I.):

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
 Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

[1] Iliad. *Α*. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi [1] sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennt. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässigt hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt, [2] und nach ebendemselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat. [3] Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt. [4] „Dieser Apollo, sagt er, und der „Antinous sind beide in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. „Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllt, so „setzt ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden „ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als menschliches „zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande „sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionirliche „daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bild„hauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reiste, diese „Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden,

[1] Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

[2] Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

[3] Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

[4] Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

„besonders daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Theile, „zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten „italienischen Maler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu seyn, „sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jetzt „in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini „krönt, das völlige Verhältniß des Antinous gegeben haben, da er „übrigens wirklich eine Copie von dem Apollo zu seyn scheint. Ob „wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Theil „aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall „nicht seyn. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Ver„hältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu „schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen seyn verlängert wor„den, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn „wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, „so werden wir mit Grunde urtheilen, daß das, was man bisher „für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke ge„halten, von dem hergerührt hat, was ein Fehler in einem Theile „derselben zu seyn geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen: [1]

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν ἐυρεας ὠμους,
Αμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Οδυσσευς.

„Wann beide standen, so ragte Menelaus mit den beiden Schultern „hoch hervor; wann aber beide saßen, war Ulysses der ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniß leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

[1] Iliad. Γ. v. 210. 211.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie seyn können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das, aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn, aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert. [1] Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend seyn muß,

[1] Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn. Th. II. S. 23.

daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art seyn müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das *Γελοιον* seiner lehrreichen Mährchen vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander, aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter seyn, als der schöne und gesunde Wicherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe seyn. Die Häßlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Ου φϑαρτικον,* welches Aristoteles[1] unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contrast von keiner Wichtigkeit seyn, und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons theurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Ver-

[1] De Poetica cap. V.

nichtung uns stets ein größeres Uebel scheint, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber.[1] Achilles bedauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἡ τ' ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidigt mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zuckt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der

[1] Paralipom. lib. I. v. 720—778.

Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre: [1]

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The courtesy of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen: [2]

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them;

[1] King Lear. Act. I. Sc. VI.
[2] The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.

Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter [1] hat dieses bereits von dem Eckel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht, sagt „er, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können „nur Unlust erregen, in so weit wir das Uebel für wirklich halten. „Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sey, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Eckels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der „Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem „beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch „so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, „daß das Uebel wirklich sey, sondern aus der bloßen Vorstellung „desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Eckels „sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

[1] Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Th. V. S. 102.

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deßwegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an,[1] warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, *τι ἑκαςον*, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, *ὁτι οὑτος ἐκεινος*, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheint es, als habe

[1] De Poetica cap. IV.

er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Ueberzeugung des Betrugs das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst seyn kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich seyn könne.

Darf die Malerei zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unläugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre

widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist.[1] Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Eckel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er,[2] können außer „der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüthe öfters schmeicheln, „indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoff„nung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr „auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die „Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückselig„keit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfin„dungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die

[1] Klotzii Epistolæ Homericæ, p. 33 et seq.
[2] Eben daselbst. S. 103.

„Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen „Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung „von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lau„terste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich „selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme „es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein „Unmuth lieber ist, als alle freudige Vorstellungen, dadurch man „ihn zu beruhigen gedenkt? Ganz anders aber verhält es sich mit dem „Eckel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennt „in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißver„gnügen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder „in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem „das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurück„weichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Eckel verwandte Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren; welche kann ihm näher verwandt seyn, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Eckels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Eckel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Eckel ausgesetzt zu seyn glaubt. „Jene beide, sagt er, durch eine übermäßige „Süßigkeit, und dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, „die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Ge„genstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß „durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens „erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle „verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände

„des Eckels für das Gesicht.“ Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider seyn können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Eckel schon viel näher kommt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Eckelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird; getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige eckelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Eckelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Eckelhaften in Contrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes

in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach. [1]

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεθη
Υπ' ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος ἀυτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ησθην γαλεωτη καταχεσαντι Σωκρατους.

Man lasse es nicht eckelhaft seyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Eckel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizt, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dieß denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dieß höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens! [2]

[1] Nubes v. 170—174.

[2] The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars, she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Eckelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein eckelhaftes Schreckliche. Dem Longin [1] mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus,[2] das *Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ρεον*; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein eckler Zug ist, als weil es ein bloß eckler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν*) scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger eckel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnt:

— — — — *ἐκ δε παρειων*
Αιμ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern; ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Eckel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!" [3]

ΝΕ. Ορω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Ουδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐςι τις τροφη;

promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trikled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

[1] *Περι Υψους*, *τμημα η'*, p. 15. edit. T. Fabri.

[2] Scut. Hercul. v. 266.

[3] Philoct. v. 31—39.

ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ' ὑποςεγον;
ΝΕ. Αυτοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει' ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ιου, ἰου· και ταυτα γ' ἀλλα θαλπεται
Ρακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

(wie es Virgil ausdrückt [1]) ein eckler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Eckels denken? [2]

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidæque sine ulla
Pelle micant venæ: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Eckelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessirt wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Eckelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders eckeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches

[1] Aeneid. lib. II. v. 277.
[2] Metamorph. VI. v. 397.

wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust seyn müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte: [1]

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deæ; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräuel, und Eckel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthons sind sowohl bei ihm als bei dem Kallimachus [2] die eckelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehrt und auch der Opferkuh nicht verschont hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Εϛιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν ἀιλουρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικκα —
Και τοθ' ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοισι καθηϛο
Αιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Cœpit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte,

[1] Metamorph. lib. VIII. v. 809.
[2] Hym. in Cererem v. 111—116.

desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius:[1]

Τυτθον δ' ἠν ἀρα δη ποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης·
Ου κε τις οὐδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἐν γαςερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspuncte die eckele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löst sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino durch die eckelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Eckels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beispiele hätte seyn können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte.[2]

[1] Argonaut. lib. II. v. 228—233.

[2] The Sea-Voyage, Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute, und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubt, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

LAMURE. Oh, what a Tempest have I in my Stomach!
How my empty Guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.
FRANVILLE. O Lamure, the Happiness my dogs had,
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von selbst

LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Hast any Meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I can see;
 Here be goodly quarries, but they be cruel hard
 To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
 Very good thick mud; but it stinks damnably,
 There's old rotten trunks of trees too,
 But not a leaf nor blossom in all the island.
LAMURE. How it looks!
MORILLAR. It stinks too.
LAMURE. It may be poison.
FRANVILLE. Let it be any thing;
 So I can get it down. Why Man,
 Poison's a princely dish.
MORILLAR. Hast thou no bisket?
 No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
 Give me but three small crumbs.
FRANVILLE. Not for three Kingdoms,
 If I were Mastor of 'em. Oh, Lamure,
 But one poor joint of Mutton, we ha' scorn'd, Man.
LAMURE. Thou speak'st of Paradise;
 Or but the snuffs of those Healths,
 We have lewdly at midnight flang away.
MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kommt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
 Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.
SURGEON. I am expiring,
 Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
 Here 's nothing can be meat, without a miracle.
 Oh that I had my boxes and my lints now,
 My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
 What dainty dishes could I make of 'em.
MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, Sir.
LAMURE. Or but the paper where such a cordial
 Potion, or pills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.
MORILLAR. Hast thou no searcloths left?
 Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.

verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müßte sie dennoch die eckelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte eckel macht. Pordenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilligt dieses deßwegen,[1] weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sey es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erweckt Eckel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Eckelhafte nicht des Eckelhaften wegen, sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Eckelhaften um so viel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennt es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet.

FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.
SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen.
I flung it over-bord, Slave that I was.
LAMURE. A most improvident Villain.

[1] Richardson de la Peinture T. I. p. 74.

Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pflegt in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erklärt hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweigt. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sey, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal, sagt er,[1] welches auch über die Künste „bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum Wunder ein „Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der „Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten „Meisterstücke. Laokoon, nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, „Apollodorus[2] und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach

[1] Geschichte der Kunst S. 347.

[2] Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennt, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von

„aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht „bestimmen, und wie einige gethan haben, die Olympias, in welcher „diese Künstler geblüht haben, angeben kann.“

In einer Anmerkung setzt er hinzu: „Plinius meldet kein Wort „von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an seinem „Werke gelebt haben; Maffei aber, in der Erklärung alter Statuen, hat „wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias „geblüht haben, und auf dessen Wort haben andere, als Richardson, „nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus „unter des Polycletus Schülern für einen von unsern Künstlern ge„nommen, und da Polycletus in der siebenundachtzigsten Olympias „geblüht, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später „gesetzt: andere Gründe kann Maffei nicht haben.“

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen seyn. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias,[1] aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntniß,

einander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winkelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

[1] *Αθηνοδωρος δε και Δαμιας — ούτοι δε Αρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος.* Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuhn.

zieht, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte, oder nicht. Er erkennt ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis,[1] die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter seyn kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit seyn müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk seyn könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers seyn können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes seyn? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzt? Und wenn noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu seyn achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhang der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas

[1] Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.

ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgender Gestalt fort:[1] Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippæ Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genannt werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgeziert; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllt gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammen suchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich

[1] Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kommt zwar bei ihm vor,[1] allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennt die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sah, *ἄγαλμα ἀρχαιον*, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgeziert haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sey, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenkt. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebt, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllt: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergeht. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdrucks keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem gleicher Gestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und

[1] Bœotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen zu weitläufig gewesen wäre (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt): so wären ihre sämmtliche Namen darüber vernachlässigt worden. Dieses sey den Meistern des Laokoons, dieses sey so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftigt hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war.[1] Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen ältern Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne.[2] Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblüht haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück

[1] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.
[2] Geschichte der Kunst Th. II. S. 331.

lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertigt worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Scopas sagt,[1] die zu Rom in einem Tempel des Mars stand: quemcunque alium locum nobilitatura. Romæ quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgil'schen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiel mir eine Muthmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheint sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt?[2] Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen:[3] ut fuit acris vehementiæ sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Cabinet des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennt an einem besondern Orte beisammen gewesen zu seyn scheint: so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

[1] Plinius l. c. p. 727.

[2] Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

[3] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht seyn können, als sie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärkt, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese: [1]

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal Alexander „Albani, im Jahre 1717, in einem großen Gewölbe, welches im „Meere versunken lag, eine Vase entdeckt, welche von schwarz gräu„lichem Marmor ist, den man jetzt Bigio nennt, in welche die Figur „eingefügt war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

„Athanodorus, des Agesanders Sohn aus Rhodus, hat es gemacht. „Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoon „gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apollodorus (Polydorus) „des Agesanders Sohn: denn dieser Athanodorus kann kein anderer „seyn als der, welchen Plinius nennt. Es beweist ferner diese In„schrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie „Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort: „Gemacht, in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, nämlich „ἐποιησε, fecit; er berichtet, daß die übrigen Künstler aus „Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrückt, ἐποιει, fa„ciebat."

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus seyn könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenkt. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sey, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwider-

[1] Geschichte der Kunst Th. II. S. 347.

sprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung.[1]

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des *ἐποιει*, durch *ἐποιησε*) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus *Κλεομενης — ἐποιησε* gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, *Αρχελαος ἐποιησε*? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, *Σαλπιων ἐποιησε*? u. s. w.[2]

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als ich? „Aber, wird er hinzusetzen, desto schlimmer für den Plinius. Seinem „Vorgeben ist also um so öfter widersprochen; es ist um so gewisser „widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich ein wenig aufgehalten, und sagt:[3] Et ne in totum videar Græcos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi

[1] Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

[2] Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phædri fab. 5. lib. I.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Præf. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Græc.) zu Rathe.

[3] Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quæ mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiæ illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quæ suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius: pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu seyn. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen, daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennt, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demungeachtet wahr seyn, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedient; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa

drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat, [1] so kann Athenodorus, von dem keines dieser

[1] Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quæ suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen, und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibt (Lib. XXXV. sect. 39): Lysippus quoque Aeginæ picturæ suæ inscripit, ἐνεκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses ἐνεκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnt, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigæ dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulæ admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva ætatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe: cujus supra caput tabula bigæ dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminæ huic tabulæ suum nomen in hunc modum: *Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ;* atque adeo e tribus operibus, quæ absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Præfatio ad Titum, duo hæc sunt Niciæ. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des *γραφειν*, *ἐγκαιειν* gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen: Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen seyn, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte: cujus supra caput tabula bigæ dependet, können also nicht anders als verfälscht seyn. Tabula bigæ ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigæ braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden, so

drei Werke ist, und der sich dem ungeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedient, zu jenen alten Künstlern nicht gehören, er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus seyn, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das *ἐποιησε* gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern geblüht haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen, den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter seyn! Doch protestire ich gleich im Voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche *ἐποιησε* gebraucht, unter die späten gehören, so gehören darum nicht alle, die sich des *ἐποιει* bedient, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem

daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht seyn; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigæ vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine *πτυχιον*. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Græc. Præf. p. 7), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzt, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß *πτυχιον*. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, tabula, tabella, erklärt; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus *πτυχιον* ward bigæ, und so entstand das tabula bigæ. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses *πτυχιον*; denn das folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: cujus supra caput *πτυχιον* dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Correctur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu seyn beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen seyn. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellt haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen seyn. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm, und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das seyn, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige, sagt Herr Winkelmann,[1] machen aus dieser Statue einen „Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von „Metall wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn „von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Be„trachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt seyn. „Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe „hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt „die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig; „hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts ge„worfen, und ruht auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist „hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, „und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; „auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen „er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen auf„wärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor „etwas, das von oben herkommt, zu verwahren scheint, so könnte „man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines „Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders „verdient gemacht hat; den Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer

[1] Gesch. der Kunst. Th. II. S. 394.

„Statue unter den Griechen vermuthlich niemals widerfahren, und „dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den ‚Griechen zu seyn.“

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich errieth, wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn.[1] Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in prœlio, quod apud Thebas fecit, quum Bœotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriæ fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Græcia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quæ publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletæ, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu seyn, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein, aber das obnixo

[1] Cap. I.

genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen und hinter demselben den Feind abwarten sollten, die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammen gehörten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen, als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu, [1] scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweist das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörten, überflüssig seyn würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein, und Herr Winkelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sey, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die classischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

[1] So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863.)

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora.

welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halievt. v. 11.) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsetzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse, so setzt er hinzu: „die Möglichkeit und Wahrheit, welche „Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem „Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen." Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas ähnliches von der Beredtsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ᾽ ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, οὐκ ἀν λαθοι σε,* schreibt er an seinen Terentian;[1] *οὐδ ὁτι της μεν ἐν ποιησει*

[1] *Περι Ὑψους, τμημα ιδ᾽*. Edit. T. Fabri. p. 36. 39.

τελος ἐςιν ἐκπληξις, της δ᾽ ἐν λογοις ἐναργεια. Und wiederum: *Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντη το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιςον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες.* Nur Junius schiebt, anstatt der Beredtsamkeit, die Malerei hier unter, und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen hatte:[1] Præsertim cum Poeticae phantasiæ finis sit *ἐκπληξις*, Pictoriæ vero, *ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις*, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl, Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen seyn: „Alle Handlungen, sagt er,[2] und Stellungen der griechischen Figuren, „die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu „feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten „Künstler Parenthyrsus nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen seyn. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen.[3] *Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐςι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἠ ἀμετρον, ἐνθα μετριου δει.* Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredtsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden, und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus seyn, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch sowohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden seyn, weil Herr

[1] De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.
[2] Von der Nachahmung der griech. Werke rc. S. 23.
[3] *Τμημα β.*

Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führt er unter andern auch dieses an:[1] „Wir wissen den Namen „eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen, oder Wageschaalen, er „hieß Parthenius." Herr Winkelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich deßfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalog des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschaalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen, daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit sammt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter anderm:

> Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
> Parthenio factas, urnæ cratera capacem
> Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
> Adde et bascaudas et mille escaria, multum
> Cælati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders seyn, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, cælatoris nomen. Wenn aber Grangäus in seinen Anmerkungen zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

[1] Geschichte der Kunst. Th. I. S. 136.

„Ja, fährt Herr Winkelmann fort, es hat sich der Name des „Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild „des Ajax von Leder machte.“ Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweist, aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführt, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen:[1] *Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο ἀυτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοισδε.*

Αιας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ ὁι Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριςος, Ὑλῃ ἐνι ὀικια ναιων.

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. Z. E.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sey, in welcher er ihn gemalt.[2]

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien.[3]

[1] Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

[2] Gesch. der Kunst Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenæus lib. XII. p. 543.

[3] Gesch. der Kunst Th. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles.[1] Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine

[1] Gesch. der Kunst Th. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf." Die Zeit ist ungefähr richtig, aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sey, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlicher Weise Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiedenen Ländern, und schließt: Hæ fuere sententiæ, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Græcia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundel'schen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzt, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahre betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Capitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion, als Phädon genannt wird. Phädon nennt ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennt ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimons Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phædonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) —

Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennt, dürfte es für Krokylegmus halten.

Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der in „seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln, beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel, geboren.

Die Erziehung

des

Menschengeschlechts.

Hæc omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt. *Augustinus.*

Herausgegeben von Gotthold Ephraim Lessing.

1780.

Lessing nennt sich nur den Herausgeber der hundert Paragraphen über die Erziehung des Menschengeschlechts, die 1780 herauskamen, von denen aber die ersten dreiundfünfzig schon 1777 im vierten Beitrage zur Geschichte und Literatur aus den Schätzen der Wolfenbüttler Bibliothek abgedruckt wurden. An den jüngeren Reimarus schrieb er am 6. April 1778 in Bezug auf diese dreiundfünfzig Paragraphen, sie seien von einem guten Freunde, der sich gern allerlei Hypothesen und Systeme mache, um das Vergnügen zu haben, sie wieder einzureißen. Diese Hypothese würde nun freilich das Ziel gewaltig verrücken, auf welches sein Ungenannter (der ältere Reimarus) im Anschlage gewesen. Aber was thue das? Jeder möge sagen, was ihm Wahrheit dünke, und die Wahrheit selbst möge Gott empfohlen sein. An seinen Bruder schreibt er am 25. Februar 1780, er habe seinem Verleger die Erziehung des Menschengeschlechts zum Drucke geschickt, und könne das Ding (ein Ausdruck, mit dem er eigne ihm wichtige Arbeiten, wie die Emilia Galotti und andere zu bezeichnen pflegt) vollends in die Welt schicken, da er es nie für seine Arbeit erkennen werde, und Mehrere nach dem ganzen Plane doch begierig seien.

Auf diese Daten hin sind die Angaben Thaers, als sei die 'Erziehung' sein Werk und Lessing nur der Herausgeber, von Körte und Thaers Tochter geltend zu machen gesucht, von Guhrauer aber als unbegründet abgewiesen worden, da Lessing die Anerkennung nur ablehne, seine Urheberschaft aber nicht leugne, und da auch der wesentliche Punkt der Sätze jedenfalls Lessing, nicht Thaer gehöre. Dieser wesentliche Punkt ist die Ansicht, daß in der zur Erziehung des Menschengeschlechts dienenden Reihe von Offenbarungen die christliche nicht die höchste und letzte Stufe, sondern eben nur eine Stufe mehr sei.

Da nun die ersten dreiundfünfzig Paragraphen die erziehenden Offenbarungen, von denen keine dem Menschengeschlechte etwas gibt, worauf die menschliche Vernunft, sich selbst überlassen, nicht auch kommen würde, sondern jede die wichtigsten dieser Dinge nur früher gab und gibt, bis zu dem Punkte geführt werden, wo Christus kommt, konnte dieser Theil, der im Grunde nichts ist, als ein ausgeführtes Gleichniß zwischen Erziehung des Einzelnen und Offenbarung als Erziehung der Menschheit, sehr wohl 'von einem guten Freunde' kommen, als den Lessing Thaer durch Leisewitz hatte kennen lernen. Die übrigen Paragraphen, in

denen dann der Gedanke auch hinsichtlich des Christenthums geltend gemacht wird, könnten sehr wohl von Lessing hinzugefügt und der Entwurf der früheren von ihm redigiert sein. Ob das nun wirklich so sich verhält, oder nicht, ist im Grunde sehr gleichgültig, da das Wesentliche des Ganzen erst im Schlusse liegt und dieser dem ersten Theile dann eine Bedeutung gibt, die er an sich nicht hätte. Daß aber die Annahme, auch die christliche Offenbarung sei nur eine Durchgangsstufe, Lessings eigenste Ansicht war, zeigt der Vergleich mit Nathan dem Weisen, der auch in seinem eigentlichen Kerne eine höhere Offenbarung als Erziehungsmoment des Menschengeschlechts voraussieht, als die christliche. Was Lessing im Nathan dichterisch der Phantasie und dem Gemüthe nahe zu bringen suchte, das rückte er in der Reihe von Sätzen über die Erziehung des Menschengeschlechts durch Offenbarungsstufen, d. h. Erziehung aus sich selbst, der Vernunft näher. — Seine Aeußerung gegen den jüngeren Reimarus, daß der 'gute Freund' das Ziel des 'Ungenannten' sehr verrücken würde, hatte allerdings Grund, da er die Reihe der Stufen mit Christus schloß, also das Christenthum in einem dem 'Ungenannten' durchaus zuwiderlaufendem Sinne nahm. Den Einreißer der Hypothese des guten Freundes kündigte Lessing aber gleichzeitig schon an, und da nicht alles, was das Ganze enthielt, nothwendig nur von Lessing herrühren konnte, durfte er wohl sagen, er werde das 'Ding', dessen erster Theil ihn zum zweiten veranlaßt hatte, nie für seine Arbeit erkennen. Von einem Anerkennen spricht er nicht.

K. Goedeke.

Vorbericht des Herausgebers.

Ich habe die erste Hälfte dieses Aufsatzes in meinen Beiträgen bekannt gemacht. Jetzt bin ich im Stande, das Uebrige nachfolgen zu lassen.

Der Verfasser hat sich darin auf einen Hügel gestellt, von welchem er etwas mehr, als den vorgeschriebenen Weg seines heutigen Tages, zu übersehen glaubt.

Aber er ruft keinen eilfertigen Wanderer, der nur das Nachtlager bald zu erreichen wünscht, von seinem Pfade. Er verlangt nicht, daß die Aussicht, die ihn entzückt, auch jedes andere Auge entzücken müsse.

Und so, dächte ich, könnte man ihn ja wohl stehen und staunen lassen, wo er steht und staunt!

Wenn er aus der unermeßlichen Ferne, die ein sanftes Abendroth seinem Blicke weder ganz verhüllt noch ganz entdeckt, nun gar einen Fingerzeig mitbrächte, um den ich oft verlegen gewesen!

Ich meine diesen. — Warum wollen wir in allen positiven Religionen nicht lieber weiter nichts, als den Gang erblicken, nach welchem sich der menschliche Verstand jedes Orts einzig und allein entwickeln können, und noch ferner entwickeln soll, als über eine derselben entweder lächeln, oder zürnen? Diesen unsern Hohn, diesen unsern Unwillen, verdiente in der besten Welt nichts, und nur die Religionen sollten ihn verdienen? Gott hätte seine Hand bei allem im Spiele, nur bei unsern Irrthümern nicht?

Die Erziehung des Menschengeschlechts.

§. 1.

Was die Erziehung bei dem einzelnen Menschen ist, ist die Offenbarung bei dem ganzen Menschengeschlechte.

§. 2.

Erziehung ist Offenbarung, die dem einzelnen Menschen geschieht: und Offenbarung ist Erziehung, die dem Menschengeschlechte geschehen ist und noch geschieht.

§. 3.

Ob die Erziehung, aus diesem Gesichtspuncte zu betrachten, in der Pädagogik Nutzen haben kann, will ich hier nicht untersuchen. Aber in der Theologie kann es gewiß sehr großen Nutzen haben und viele Schwierigkeiten heben, wenn man sich die Offenbarung als eine Erziehung des Menschengeschlechts vorstellt.

§. 4.

Erziehung giebt dem Menschen nichts, was er nicht auch aus sich selbst haben könnte: sie giebt ihm das, was er aus sich selber haben könnte, nur geschwinder und leichter. Also giebt auch die Offenbarung dem Menschengeschlechte nichts, worauf die menschliche Vernunft, sich selbst überlassen, nicht auch kommen würde: sondern sie gab und giebt ihm die wichtigsten dieser Dinge nur früher.

§. 5.

Und so wie es der Erziehung nicht gleichgültig ist, in welcher Ordnung sie die Kräfte des Menschen entwickelt; wie sie dem Menschen nicht alles auf einmal beibringen kann: eben so hat auch Gott bei seiner Offenbarung eine gewisse Ordnung, ein gewisses Maaß halten müssen.

§. 6.

Wenn auch der erste Mensch mit einem Begriffe von einem Einigen Gotte sofort ausgestattet wurde: so konnte doch dieser mitgetheilte und nicht erworbene Begriff unmöglich lange in seiner Lauterkeit bestehen. Sobald ihn die sich selbst überlassene menschliche Vernunft zu

bearbeiten anfing, zerlegte sie den Einzigen Unermeßlichen in mehrere Ermeßlichere, und gab jedem dieser Theile ein Merkzeichen.

§. 7.

So entstand natürlicher Weise Vielgötterei und Abgötterei. Und wer weiß, wie viele Millionen Jahre sich die menschliche Vernunft noch in diesen Irrwegen würde herumgetrieben haben, ungeachtet überall und zu allen Zeiten einzelne Menschen erkannten, daß es Irrwege waren, wenn es Gott nicht gefallen hätte, ihr durch einen neuen Stoß eine bessere Richtung zu geben.

§. 8.

Da er aber einem jeden einzelnen Menschen sich nicht mehr offenbaren konnte, noch wollte: so wählte er sich ein einzelnes Volk zu seiner besonderen Erziehung; und eben das ungeschliffenste, das verwildertste, um mit ihm ganz von vorne anfangen zu können.

§. 9.

Dieß war das israelitische Volk, von welchem man gar nicht einmal weiß, was es für einen Gottesdienst in Aegypten hatte. Denn an dem Gottesdienste der Aegyptier durften so verachtete Sklaven nicht Theil nehmen: und der Gott seiner Väter war ihm gänzlich unbekannt geworden.

§. 10.

Vielleicht, daß ihm die Aegyptier allen Gott, alle Götter ausdrücklich untersagt hatten, es in den Glauben gestürzt hatten, es habe gar keinen Gott, gar keine Götter; Gott, Götter haben, sey nur ein Vorrecht der besseren Aegyptier, und das, um es mit so viel größerem Anscheine von Billigkeit tyrannisiren zu dürfen. — Machen Christen es mit ihren Sklaven noch jetzt viel anders? —

§. 11.

Diesem rohen Volke also ließ sich Gott Anfangs bloß als den Gott seiner Väter ankündigen, um es nur erst mit der Idee eines auch ihm zustehenden Gottes bekannt und vertraut zu machen.

§. 12.

Durch die Wunder, mit welchen er es aus Aegypten führte und in Canaan einsetzte, bezeugte er sich ihm gleich darauf als einen Gott, der mächtiger sey, als irgend ein anderer Gott.

§. 13.

Und indem er fortfuhr, sich ihm als den mächtigsten von allen zu bezeugen — welches doch nur einer seyn kann, — gewöhnte er es allmählig zu dem Begriffe des Einigen.

§. 14.

Aber wie weit war dieser Begriff des Einigen noch unter dem wahren transcendentalen Begriffe des Einigen, welchen die Vernunft so spät erst aus dem Begriffe des Unendlichen mit Sicherheit schließen lernen!

§. 15.

Zu dem wahren Begriffe des Einigen — wenn sich ihm auch schon die Besseren des Volks mehr oder weniger näherten — konnte sich doch das Volk lange nicht erheben: und dieses war die einzige wahre Ursache, warum es so oft seinen Einigen Gott verließ, und den Einigen, d. i. Mächtigsten, in irgend einem andern Gotte eines andern Volks zu finden glaubte.

§. 16.

Ein Volk aber, das so roh, so ungeschickt zu abgezogenen Gedanken war, noch so völlig in seiner Kindheit war, was war es für einer moralischen Erziehung fähig? Keiner andern, als die dem Alter der Kindheit entspricht. Der Erziehung durch unmittelbare sinnliche Strafen und Belohnungen.

§. 17.

Auch hier also treffen Erziehung und Offenbarung zusammen. Noch konnte Gott seinem Volke keine andere Religion, kein anderes Gesetz geben, als eines, durch dessen Beobachtung oder Nichtbeobachtung es hier auf Erden glücklich oder unglücklich zu werden hoffte oder fürchtete. Denn weiter als auf dieses Leben gingen noch seine Blicke nicht. Es wußte von keiner Unsterblichkeit der Seele; es sehnte sich nach keinem künftigen Leben. Ihm aber nun schon diese Dinge zu offenbaren, welchen seine Vernunft noch so wenig gewachsen war: was würde es bei Gott anders gewesen seyn, als der Fehler des eiteln Pädagogen, der sein Kind lieber übereilen und mit ihm prahlen, als gründlich unterrichten will?

§. 18.

Allein wozu, wird man fragen, diese Erziehung eines so rohen Volkes, eines Volkes, mit welchem Gott so ganz von vorne anfangen mußte? Ich antworte: um in der Folge der Zeit einzelne Glieder desselben so viel sicherer zu Erziehern aller übrigen Völker brauchen zu können. Er erzog in ihm die künftigen Erzieher des Menschengeschlechts. Das wurden Juden, das konnten nur Juden werden, nur Männer aus einem so erzogenen Volke.

§. 19.

Denn weiter. Als das Kind unter Schlägen und Liebkosungen aufgewachsen und nun zu Jahren des Verstandes gekommen war, stieß es der Vater auf einmal in die Fremde; und hier erkannte es auf einmal das Gute, das es in seines Vaters Hause gehabt und nicht erkannt hatte.

§. 20.

Während daß Gott sein erwähltes Volk durch alle Staffeln einer kindischen Erziehung führte, waren die andern Völker des Erdbodens bei dem Lichte der Vernunft ihren Weg fortgegangen. Die meisten derselben waren weit hinter dem erwählten Volke zurückgeblieben, nur einige waren ihm zuvorgekommen. Und auch das geschieht bei Kindern, die man für sich aufwachsen läßt; viele bleiben ganz roh; einige bilden sich zum Erstaunen selbst.

§. 21.

Wie aber diese glücklicheren Einige nichts gegen den Nutzen und die Nothwendigkeit der Erziehung beweisen, so beweisen die wenigen heidnischen Völker, die selbst in der Erkenntniß Gottes vor dem erwählten Volke noch bis jetzt einen Vorsprung zu haben schienen, nichts gegen die Offenbarung. Das Kind der Erziehung fängt mit langsamen aber sichern Schritten an; es holt manches glücklicher organisirte Kind der Natur spät ein; aber es holt es doch ein, und ist alsdann nie wieder von ihm einzuholen.

§. 22.

Auf gleiche Weise. Daß, — die Lehre von der Einheit Gottes bei Seite gesetzt, welche in den Büchern des Alten Testaments sich findet und sich nicht findet — daß, sage ich, wenigstens die Lehre von

der Unsterblichkeit der Seele und die damit verbundene Lehre von Strafe und Belohnung in einem künftigen Leben darin völlig fremd sind, beweist eben so wenig wider den göttlichen Ursprung dieser Bücher. Es kann dem ungeachtet mit allen darin enthaltenen Wundern und Prophezeiungen seine gute Richtigkeit haben. Denn laßt uns setzen, jene Lehren würden nicht allein darin vermißt, jene Lehren wären auch sogar nicht einmal wahr; laßt uns setzen, es wäre wirklich für die Menschen in diesem Leben alles aus: wäre darum das Daseyn Gottes minder erwiesen? stünde es darum Gott minder frei, würde es darum Gott minder ziemen, sich der zeitlichen Schicksale irgend eines Volks aus diesem vergänglichen Geschlechte unmittelbar anzunehmen? Die Wunder, die er für die Juden that, die Prophezeiungen, die er durch sie aufzeichnen ließ, waren ja nicht bloß für die wenigen sterblichen Juden, zu deren Zeiten sie geschahen und aufgezeichnet wurden: er hatte seine Absichten damit auf das ganze jüdische Volk, auf das ganze Menschengeschlecht, die hier auf Erden vielleicht ewig dauern sollen, wenn schon jeder einzelne Jude, jeder einzelne Mensch auf immer dahin stirbt.

§. 23.

Noch einmal. Der Mangel jener Lehren in den Schriften des Alten Testaments beweist wider ihre Göttlichkeit nichts. Moses war doch von Gott gesandt, obschon die Sanction seines Gesetzes sich nur auf dieses Leben erstreckte. Denn warum weiter? Er war ja nur an das israelitische Volk, an das damalige israelitische Volk gesandt, und sein Auftrag war den Kenntnissen, den Fähigkeiten, den Neigungen dieses damaligen israelitischen Volks, so wie der Bestimmung des künftigen vollkommen angemessen. Das ist genug.

§. 24.

So weit hätte Warburton auch nur gehen müssen und nicht weiter. Aber der gelehrte Mann überspannte den Bogen. Nicht zufrieden, daß der Mangel jener Lehren der göttlichen Sendung Mosis nichts schade; er sollte ihm die göttliche Sendung Mosis sogar beweisen. Und wenn er diesen Beweis noch aus der Schicklichkeit eines solchen Gesetzes für ein solches Volk zu führen gesucht hätte! Aber er nahm seine Zuflucht zu einem von Mose bis auf Christum ununterbrochen

fortdauernden Wunder, nach welchem Gott einen jeden einzelnen Juden gerade so glücklich oder unglücklich gemacht habe, als es dessen Gehorsam oder Ungehorsam gegen das Gesetz verdiente. Dieses Wunder habe den Mangel jener Lehren, ohne welche kein Staat bestehen könne, ersetzt, und eine solche Ersetzung eben beweise, was jener Mangel auf den ersten Anblick zu verneinen scheine.

§. 25.

Wie gut war es, daß Warburton dieses anhaltende Wunder, in welches er das Wesentliche der israelitischen Theokratie setzte, durch nichts erhärten, durch nichts wahrscheinlich machen konnte. Denn hätte er das gekonnt; wahrlich — alsdann erst hätte er die Schwierigkeit unauflöslich gemacht. — Mir wenigstens. — Denn was die Göttlichkeit der Sendung Mosis wieder herstellen sollte, würde an der Sache selbst zweifelhaft gemacht haben, die Gott zwar damals nicht mittheilen, aber doch gewiß auch nicht erschweren wollte.

§. 26.

Ich erkläre mich an dem Gegenbilde der Offenbarung. Ein Elementarbuch für Kinder darf gar wohl dieses oder jenes wichtige Stück der Wissenschaft oder Kunst, die es vorträgt, mit Stillschweigen übergehen, von dem der Pädagog urtheilte, daß es den Fähigkeiten der Kinder, für die er schrieb, noch nicht angemessen sey. Aber es darf schlechterdings nichts enthalten, was den Kindern den Weg zu den zurückbehaltenen wichtigen Stücken versperre oder verlege. Vielmehr müssen ihnen alle Zugänge zu denselben sorgfältig offen gelassen werden; und sie nur von einem einzigen dieser Zugänge ableiten, oder verursachen, daß sie denselben später betreten, würde allein die Unvollständigkeit des Elementarbuchs zu einem wesentlichen Fehler desselben machen.

§. 27.

Also auch konnten in den Schriften des Alten Testaments, in diesen Elementarbüchern für das rohe und im Denken ungeübte israelitische Volk, die Lehren von der Unsterblichkeit der Seele und künftigen Vergeltung gar wohl mangeln; aber enthalten durften sie schlechterdings nichts, was das Volk, für das sie geschrieben waren, auf dem Wege zu dieser großen Wahrheit auch nur verspätet hätte. Und was

hätte es, wenig zu sagen, mehr dahin verspätet, als wenn jene wunderbare Vergeltung in diesem Leben darin wäre versprochen, und von dem wäre versprochen worden, der nichts verspricht, was er nicht hält?

§. 28.

Denn wenn schon aus der ungleichen Austheilung der Güter dieses Lebens, bei der auf Tugend und Laster so wenig Rücksicht genommen zu seyn scheint, eben nicht der strengste Beweis für die Unsterblichkeit der Seele und für ein anderes Leben, in welchem jener Knoten sich auflöse, zu führen: so ist doch wohl gewiß, daß der menschliche Verstand ohne jenen Knoten noch lange nicht — und vielleicht auch nie — auf bessere und strengere Beweise gekommen wäre. Denn was sollte ihn antreiben können, diese besseren Beweise zu suchen? Die bloße Neugierde?

§. 29.

Der und jener Israelite mochte freilich wohl die göttlichen Versprechungen und Androhungen, die sich auf den gesammten Staat bezogen, auf jedes einzelne Glied desselben erstrecken, und in dem festen Glauben stehen, daß wer fromm sey, auch glücklich seyn müsse, und wer unglücklich sey oder werde, die Strafe seiner Missethat trage, welche sich sofort wieder in Segen verkehre, sobald er von seiner Missethat ablasse. — Ein solcher scheint den Hiob geschrieben zu haben; denn der Plan desselben ist ganz in diesem Geiste. —

§. 30.

Aber unmöglich durfte die tägliche Erfahrung diesen Glauben bestärken, oder es war auf immer bei dem Volke, das diese Erfahrung hatte, auf immer um die Erkennung und Aufnahme der ihm noch ungeläufigen Wahrheit geschehen. Denn wenn der Fromme schlechterdings glücklich war, und es zu seinem Glücke doch wohl auch mit gehörte, daß seine Zufriedenheit keine schrecklichen Gedanken des Todes unterbrachen, daß er alt und lebenssatt starb: wie konnte er sich nach einem andern Leben sehnen? wie konnte er über etwas nachdenken, wornach er sich nicht sehnte? Wenn aber der Fromme darüber nicht nachdachte: wer sollte es denn? Der Bösewicht? der die Strafe

seiner Missethat fühlte, und wenn er dieses Leben verwünschte, so gern auf jedes andere Leben Verzicht that?

§. 31.

Weit weniger verschlug es, daß der und jener Israelite die Unsterblichkeit der Seele und künftige Vergeltung, weil sich das Gesetz nicht darauf bezog, gerade zu und ausdrücklich läugnete. Das Läugnen eines Einzelnen — wäre es auch ein Salomo gewesen — hielt den Fortgang des gemeinen Verstandes nicht auf, und war an und für sich selbst schon ein Beweis, daß das Volk nun einen großen Schritt der Wahrheit näher gekommen war. Denn Einzelne läugnen nur, was Mehrere in Ueberlegung ziehen; und in Ueberlegung ziehen, warum man sich vorher ganz und gar nicht bekümmerte, ist der halbe Weg zur Erkenntniß.

§. 32.

Laßt uns auch bekennen, daß es ein heroischer Gehorsam ist, die Gesetze Gottes beobachten, bloß weil es Gottes Gesetze sind, und nicht, weil er die Beobachter derselben hier und dort zu belohnen verheißen hat; sie beobachten, ob man schon an der künftigen Belohnung ganz verzweifelt, und der zeitlichen auch nicht so ganz gewiß ist.

§. 33.

Ein Volk, in diesem heroischen Gehorsame gegen Gott erzogen, sollte es nicht bestimmt, sollte es nicht vor allen andern fähig seyn, ganz besondere göttliche Absichten auszuführen? — Laßt den Soldaten, der seinem Führer blinden Gehorsam leistet, nun auch von der Klugheit seines Führers überzeugt werden, und sagt, was dieser Führer mit ihm auszuführen sich nicht unterstehen darf? —

§. 34.

Noch hatte das jüdische Volk in seinem Jehova mehr den Mächtigsten, als den Weisesten aller Götter verehrt; noch hatte es ihn als einen eifrigen Gott mehr gefürchtet, als geliebt: auch dieses zum Beweise, daß die Begriffe, die es von seinem höchsten, einigen Gott hatte, nicht eben die rechten Begriffe waren, die wir von Gott haben müssen. Doch nun war die Zeit da, daß diese seine Begriffe erweitert, veredelt, berichtigt werden sollten, wozu sich Gott eines ganz natürlichen Mittels

bediente, eines besseren, richtigeren Maaßstabes, nach welchem es ihn zu schätzen Gelegenheit bekam.

§. 35.

Anstatt daß es ihn bisher nur gegen die armseligen Götzen der kleinen benachbarten rohen Völkerschaften geschätzt hatte, mit welchen es in beständiger Eifersucht lebte, fing es in der Gefangenschaft unter dem weisen Perser an, ihn gegen das Wesen aller Wesen zu messen, wie das eine geübtere Vernunft erkannte und verehrte.

§. 36.

Die Offenbarung hatte seine Vernunft geleitet, und nun erhellte die Vernunft auf einmal seine Offenbarung.

§. 37.

Das war der erste wechselseitige Dienst, den beide einander leisteten; und dem Urheber beider ist ein solcher gegenseitiger Einfluß so wenig unanständig, daß ohne ihn eines von beiden überflüssig seyn würde.

§. 38.

Das in die Fremde geschickte Kind sah andere Kinder, die mehr wußten, die anständiger lebten, und fragte sich beschämt: warum weiß ich das nicht auch? warum lebe ich nicht auch so? Hätte in meines Vaters Hause man mir das nicht auch beibringen, dazu mich nicht auch anhalten sollen? Da sucht es seine Elementarbücher wieder vor, die ihm längst zum Eckel geworden, um die Schuld auf die Elementarbücher zu schieben. Aber siehe! es erkennt, daß die Schuld nicht an den Büchern liege, daß die Schuld ledig sein eigen sey, warum es nicht längst eben das wisse, eben so lebe.

§. 39.

Da die Juden nunmehr, auf Veranlassung der reineren persischen Lehre, in ihrem Jehova nicht bloß den größten aller Nationalgötter, sondern Gott erkannten; da sie ihn als solchen in ihren wieder hervorgesuchten heiligen Schriften um so eher finden und andern zeigen konnten, als er wirklich darin war; da sie vor allen sinnlichen Vorstellungen desselben einen eben so großen Abscheu bezeugten, oder doch in diesen Schriften zu haben angewiesen wurden, als die Perser nur immer hatten: was Wunder, daß sie vor den Augen des Cyrus mit

einem Gottesdienste Gnade fanden, den er zwar noch weit unter dem reinen Sabäismus, aber doch auch weit über die groben Abgöttereien zu seyn erkannte, die sich dafür des verlassenen Landes der Juden bemächtigt hatten?

§. 40.

So erleuchtet über ihre eigenen unerkannten Schätze kamen sie zurück, und wurden ein ganz anderes Volk, dessen erste Sorge es war, diese Erleuchtung unter sich dauerhaft zu machen. Bald war an Abfall und Abgötterei unter ihm nicht mehr zu denken. Denn man kann einem Nationalgott wohl untreu werden, aber nie Gott, so bald man ihn einmal erkannt hat.

§. 41.

Die Gottesgelehrten haben diese gänzliche Veränderung des jüdischen Volks verschiedentlich zu erklären gesucht; und Einer, der die Unzulänglichkeit aller dieser verschiedenen Erklärungen sehr wohl gezeigt hat, wollte endlich „die augenscheinliche Erfüllung der über die „babylonische Gefangenschaft und die Wiederherstellung aus derselben „ausgesprochenen und aufgeschriebenen Weissagungen“ für die wahre Ursache derselben angeben. Aber auch diese Ursache kann nur in so fern die wahre seyn, als sie die nun erst veredelten Begriffe von Gott voraus setzt. Die Juden mußten nun erst erkannt haben, daß Wunderthun und das Künftige vorhersagen nur Gott zukomme, welches beides sie sonst auch den falschen Götzen beigelegt hatten, wodurch eben Wunder und Weissagungen bisher nur einen so schwachen, vergänglichen Eindruck auf sie gemacht hatten.

§. 42.

Ohne Zweifel waren die Juden unter den Chaldäern und Persern auch mit der Lehre von der Unsterblichkeit der Seele bekannter geworden. Vertrauter mit ihr wurden sie in den Schulen der griechischen Philosophen in Aegypten.

§. 43.

Doch da es mit dieser Lehre in Ansehung ihrer heiligen Schriften die Bewandtniß nicht hatte, die es mit der Lehre von der Einheit und den Eigenschaften Gottes gehabt hatte; da jene von dem sinnlichen Volke darin war gröblich übersehen worden, diese aber gesucht seyn

wollte; da auf diese noch Vorübungen nöthig gewesen waren, und also nur Anspielungen und Fingerzeige Statt gehabt hatten: so konnte der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele natürlicher Weise nie der Glaube des gesammten Volks werden. Er war und blieb nur der Glaube einer gewissen Sekte desselben.

§. 44.

Eine Vorübung auf die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele nenne ich z. E. die göttliche Androhung, die Missethat des Vaters an seinen Kindern bis ins dritte und vierte Glied zu strafen. Dieß gewöhnte die Väter in Gedanken mit ihren spätesten Nachkommen zu leben, und das Unglück, welches sie über diese Unschuldige gebracht hatten, voraus zu fühlen.

§. 45.

Eine Anspielung nenne ich, was bloß die Neugierde reizen und eine Frage veranlassen sollte. Als die oft vorkommende Redensart: „zu seinen Vätern versammelt werden," für sterben.

§. 46.

Einen Fingerzeig nenne ich, was schon irgend einen Keim enthält, aus welchem sich die noch zurückgehaltene Wahrheit entwickeln läßt. Dergleichen war Christi Schluß aus der Benennung Gott Abrahams, Isaacs und Jacobs. Dieser Fingerzeig scheint mir allerdings in einen strengen Beweis ausgebildet werden zu können.

§. 47.

In solchen Vorübungen, Anspielungen, Fingerzeigen besteht die positive Vollkommenheit eines Elementarbuchs, so wie die oben erwähnte Eigenschaft, daß es den Weg zu den noch zurückgehaltenen Wahrheiten nicht erschwere oder versperre, die negative Vollkommenheit desselben war.

§. 48.

Setzt hierzu noch die Einkleidung und den Styl — 1) die Einkleidung der nicht wohl zu übergehenden abstracten Wahrheiten in Allegorien und lehrreiche einzelne Fälle, die als wirklich geschehen erzählt werden. Dergleichen sind die Schöpfung unter dem Bilde des werdenden Tages; die Quelle des moralischen Bösen, in der Erzählung

vom verbotenen Baume; der Ursprung der mancherlei Sprachen, in der Geschichte vom Thurmbau zu Babel u. s. w.

§. 49.

2) den Styl — bald plan und einfältig, bald poetisch, durchaus voll Tautologien, aber solchen, die den Scharfsinn üben, indem sie bald etwas anderes zu sagen scheinen, und doch das nämliche sagen, bald das nämliche zu sagen scheinen, und im Grunde etwas anderes bedeuten oder bedeuten können: —

§. 50.

Und ihr habt alle guten Eigenschaften eines Elementarbuchs sowohl für Kinder, als für ein kindisches Volk.

§. 51.

Aber jedes Elementarbuch ist nur für ein gewisses Alter. Das ihm entwachsene Kind länger, als die Meinung gewesen, dabei zu verweilen, ist schädlich. Denn um dieses auf eine nur einigermaßen nützliche Art thun zu können, muß man mehr hineinlegen, als darin liegt, mehr hineintragen, als es fassen kann. Man muß der Anspielungen und Fingerzeige zu viel suchen und machen, die Allegorien zu genau ausschütteln, die Beispiele zu umständlich deuten, die Worte zu stark pressen. Das giebt dem Kinde einen kleinlichen, schiefen, spitzfindigen Verstand; das macht es geheimnißreich, abergläubisch, voll Verachtung gegen alles Faßliche und Leichte.

§. 52.

Die nämliche Weise, wie die Rabbinen ihre heiligen Bücher behandelten! Der nämliche Charakter, den sie dem Geiste ihres Volks dadurch ertheilten!

§. 53.

Ein besserer Pädagog muß kommen und dem Kinde das erschöpfte Elementarbuch aus den Händen reißen. — Christus kam.

§. 54.

Der Theil des Menschengeschlechts, den Gott in Einen Erziehungsplan hatte fassen wollen — Er hatte aber nur denjenigen in Einen fassen wollen, der durch Sprache, durch Handlung, durch Regierung, durch andere natürliche und politische Verhältnisse in sich bereits verbunden war — war zu dem zweiten großen Schritte der Erziehung reif.

§. 55.

Das ist: dieser Theil des Menschengeschlechts war in der Ausübung seiner Vernunft so weit gekommen, daß er zu seinen moralischen Handlungen edlere, würdigere Bewegungsgründe bedurfte und brauchen konnte, als zeitliche Belohnung und Strafen waren, die ihn bisher geleitet hatten. Das Kind wird Knabe. Leckerei und Spielwerk weicht der aufkeimenden Begierde, eben so frei, eben so geehrt, eben so glücklich zu werden, als es sein älteres Geschwister sieht.

§. 56.

Schon längst waren die Bessern von jenem Theile des Menschengeschlechts gewohnt, sich durch einen Schatten solcher edlern Bewegungsgründe regieren zu lassen. Um nach diesem Leben auch nur in dem Andenken seiner Mitbürger fortzuleben, that der Grieche und Römer alles.

§. 57.

Es war Zeit, daß ein anderes wahres nach diesem Leben zu gewärtigendes Leben Einfluß auf seine Handlungen gewönne.

§. 58.

Und so ward Christus der erste zuverlässige, praktische Lehrer der Unsterblichkeit der Seele.

§. 59.

Der erste zuverlässige Lehrer. — Zuverlässig durch die Weissagungen, die in ihm erfüllt schienen; zuverlässig durch die Wunder, die er verrichtete; zuverlässig durch seine eigene Wiederbelebung nach einem Tode, durch den er seine Lehre versiegelt hatte. Ob wir noch jetzt diese Wiederbelebung, diese Wunder beweisen können, das lasse ich dahin gestellt seyn. So wie ich es dahin gestellt seyn lasse, wer die Person dieses Christus gewesen. Alles das kann damals zur Annehmung seiner Lehre wichtig gewesen seyn, jetzt ist es zur Erkennung der Wahrheit dieser Lehre so wichtig nicht mehr.

§. 60.

Der erste praktische Lehrer. — Denn ein anderes ist die Unsterblichkeit der Seele, als eine philosophische Speculation, vermuthen, wünschen, glauben: ein anderes, seine inneren und äußeren Handlungen darnach einrichten.

§. 61.

Und dieses wenigstens lehrte Christus zuerst. Denn ob es gleich bei manchen Völkern auch schon vor ihm eingeführter Glaube war, daß böse Handlungen noch in jenem Leben bestraft würden: so waren es doch nur solche, die der bürgerlichen Gesellschaft Nachtheil brachten, und daher auch schon in der bürgerlichen Gesellschaft ihre Strafe hatten. Eine innere Reinigkeit des Herzens in Hinsicht auf ein anderes Leben zu empfehlen, war ihm allein vorbehalten.

§. 62.

Seine Jünger haben diese Lehre getreulich fortgepflanzt. Und wenn sie auch kein ander Verdienst hätten, als daß sie einer Wahrheit, die Christus nur allein für die Juden bestimmt zu haben schien, einen allgemeinern Umlauf unter mehreren Völkern verschafft hätten: so wären sie schon darum unter die Pfleger und Wohlthäter des Menschengeschlechts zu rechnen.

§. 63.

Daß sie aber diese Eine große Lehre noch mit andern Lehren versetzten, deren Wahrheit weniger einleuchtend, deren Nutzen weniger erheblich war, wie konnte das anders seyn? Laßt uns sie darum nicht schelten, sondern vielmehr mit Ernst untersuchen, ob nicht selbst diese beigemischten Lehren ein neuer Richtungsstoß für die menschliche Vernunft geworden.

§. 64.

Wenigstens ist es schon aus der Erfahrung klar, daß die neutestamentlichen Schriften, in welchen sich diese Lehren nach einiger Zeit aufbewahrt fanden, das zweite bessere Elementarbuch für das Menschengeschlecht abgegeben haben, und noch abgeben.

§. 65.

Sie haben seit siebzehnhundert Jahren den menschlichen Verstand mehr als alle andere Bücher beschäftigt, mehr als alle andere Bücher erleuchtet, sollte es auch nur durch das Licht seyn, welches der menschliche Verstand selbst hineintrug.

§. 66.

Unmöglich hätte irgend ein ander Buch unter so verschiedenen Völkern so allgemein bekannt werden können, und unstreitig hat das,

daß so ganz ungleiche Denkungsarten sich mit diesem nämlichen Buche beschäftigten, dem menschlichen Verstand mehr fortgeholfen, als wenn jedes Volk für sich besonders sein eigenes Elementarbuch gehabt hätte.

§. 67.

Auch war es höchst nöthig, daß jedes Volk dieses Buch eine Zeit lang für das Non plus ultra seiner Erkenntnisse halten mußte. Denn dafür muß auch der Knabe sein Elementarbuch fürs erste ansehen, damit die Ungeduld, nur fertig zu werden, ihn nicht zu Dingen fortreißt, zu welchen er noch keinen Grund gelegt hat.

§. 68.

Und was noch jetzt höchst wichtig ist: — Hüte dich, du fähigeres Individuum, der du an dem letzten Blatte dieses Elementarbuches stampfest und glühest, hüte dich, es deine schwächere Mitschüler merken zu lassen, was du witterst, oder schon zu sehen beginnst.

§. 69.

Bis sie dir nach sind, diese schwächeren Mitschüler, — kehre lieber noch einmal selbst in dieses Elementarbuch zurück, und untersuche, ob das, was du nur für Wendungen der Methode, für Lückenbüßer der Didaktik hältst, auch wohl nicht etwas Mehreres ist.

§. 70.

Du hast in der Kindheit des Menschengeschlechts an der Lehre von der Einheit Gottes gesehen, daß Gott auch bloße Vernunftswahrheiten unmittelbar offenbart, oder verstattet und einleitet, daß bloße Vernunftswahrheiten als unmittelbar geoffenbarte Wahrheiten eine Zeit lang gelehrt werden, um sie geschwinder zu verbreiten, und sie fester zu gründen.

§. 71.

Du erfährst, in dem Knabenalter des Menschengeschlechts, an der Lehre von der Unsterblichkeit der Seele, das Nämliche. Sie wird in dem zweiten bessern Elementarbuche als Offenbarung *gepredigt*, nicht als Resultat menschlicher Schlüsse *gelehrt*.

§. 72.

So wie wir zur Lehre von der Einheit Gottes nunmehr des Alten Testaments entbehren können, so wie wir allmählig zur Lehre von der

Unsterblichkeit der Seele, auch des Neuen Testaments entbehren zu können anfangen: könnten in diesem nicht noch mehr dergleichen Wahrheiten vorgespiegelt werden, die wir als Offenbarungen so lange anstaunen sollen, bis sie die Vernunft aus ihren andern ausgemachten Wahrheiten herleiten und mit ihnen verbinden lernen?

§. 73.

Z. E. die Lehre von der Dreieinigkeit. — Wie, wenn diese Lehre den menschlichen Verstand, nach unendlichen Verirrungen rechts und links, nur endlich auf den Weg bringen sollte, zu erkennen, daß Gott in dem Verstande, in welchem endliche Dinge eins sind, unmöglich eins seyn könne, daß auch seine Einheit eine transcendentale Einheit seyn müsse, welche eine Art von Mehrheit nicht ausschließt? — Muß Gott wenigstens nicht die vollständigste Vorstellung von sich selbst haben? d. i. eine Vorstellung, in der sich alles befindet, was in ihm selbst ist. Würde sich aber alles in ihr finden, was in ihm selbst ist, wenn auch von seiner nothwendigen Wirklichkeit, so wie von seinen übrigen Eigenschaften sich bloß eine Vorstellung, sich bloß eine Möglichkeit fände? Diese Möglichkeit erschöpft das Wesen seiner übrigen Eigenschaften: aber auch seiner nothwendigen Wirklichkeit? Mich dünkt nicht. — Folglich kann entweder Gott gar keine vollständige Vorstellung von sich selbst haben, oder diese vollständige Vorstellung ist eben so nothwendig wirklich, als er es selbst ist ꝛc. — Freilich ist das Bild von mir im Spiegel nichts als eine leere Vorstellung von mir, weil es nur das von mir hat, wovon Lichtstrahlen auf seine Fläche fallen. Aber wenn denn nun dieses Bild alles, alles ohne Ausnahme hätte, was ich selbst habe, würde es sodann auch noch eine leere Vorstellung, oder nicht vielmehr eine wahre Verdopplung meines Selbst seyn? — Wenn ich eine ähnliche Verdopplung in Gott zu erkennen glaube, so irre ich mich vielleicht nicht so wohl, als daß die Sprache meinen Begriffen unterliegt; und so viel bleibt doch immer unwidersprechlich, daß diejenigen, welche die Idee davon populär machen wollen, sich schwerlich faßlicher und schicklicher hätten ausdrücken können, als durch die Benennung eines Sohnes, den Gott von Ewigkeit zeugt.

§. 74.

Und die Lehre von der Erbsünde. — Wie, wenn uns endlich alles überführte, daß der Mensch auf der ersten und niedrigsten Stufe seiner Menschheit schlechterdings so Herr seiner Handlungen nicht sey, daß er moralischen Gesetzen folgen könne?

§. 75.

Und die Lehre von der Genugthuung des Sohnes. — Wie, wenn uns endlich alles nöthigte, anzunehmen, daß Gott, ungeachtet jener ursprünglichen Unvermögenheit des Menschen, ihm dennoch moralische Gesetze lieber geben, und ihm alle Uebertretungen, in Rücksicht auf seinen Sohn, d. i. in Rücksicht auf den selbstständigen Umfang aller seiner Vollkommenheiten, gegen den und in dem jede Unvollkommenheit des Einzelnen verschwindet, lieber verzeihen wollen, als daß er sie ihm nicht geben, und ihn von aller moralischen Glückseligkeit ausschließen wollen, die sich ohne moralische Gesetze nicht denken läßt?

§. 76.

Man wende nicht ein, daß dergleichen Vernünfteleien über die Geheimnisse der Religion untersagt sind. — Das Wort Geheimniß bedeutete in den ersten Zeiten des Christenthums ganz etwas anderes, als wir jetzt darunter verstehen, und die Ausbildung geoffenbarter Wahrheiten in Vernunftswahrheiten ist schlechterdings nothwendig, wenn dem menschlichen Geschlechte damit geholfen seyn soll. Als sie geoffenbart wurden, waren sie freilich noch keine Vernunftswahrheiten, aber sie wurden geoffenbart, um es zu werden. Sie waren gleichsam das Facit, welches der Rechenmeister seinen Schülern voraus sagt, damit sie sich im Rechnen einigermaßen darnach richten können. Wollten sich die Schüler an dem voraus gesagten Facit begnügen, so würden sie nie rechnen lernen, und die Absicht, in welcher der gute Meister ihnen bei ihrer Arbeit einen Leitfaden gab, schlecht erfüllen.

§. 77.

Und warum sollten wir nicht auch durch eine Religion, mit deren historischen Wahrheit, wenn man will, es so mißlich aussieht, gleichwohl auf nähere und bessere Begriffe vom göttlichen Wesen, von unserer Natur, von unsern Verhältnissen zu Gott, geleitet werden

können, auf welche die menschliche Vernunft von selbst nimmermehr gekommen wäre?

§. 78.

Es ist nicht wahr, daß Speculationen über diese Dinge jemals Unheil gestiftet und der bürgerlichen Gesellschaft nachtheilig geworden. — Nicht den Speculationen: dem Unsinne, der Tyrannei, diesen Speculationen zu steuern; Menschen, die ihre eigenen hatten, nicht ihre eigenen zu gönnen, ist dieser Vorwurf zu machen.

§. 79.

Vielmehr sind dergleichen Speculationen — mögen sie im Einzelnen doch ausfallen, wie sie wollen — unstreitig die schicklichsten Uebungen des menschlichen Verstandes überhaupt, so lange das menschliche Herz überhaupt höchstens nur vermögend ist, die Tugend wegen ihrer ewigen glückseligen Folgen zu lieben.

§. 80.

Denn bei dieser Eigennützigkeit des menschlichen Herzens, auch den Verstand nur allein an dem üben wollen, was unsere körperlichen Bedürfnisse betrifft, würde ihn mehr stumpfen als wetzen heißen. Er will schlechterdings an geistigen Gegenständen geübt seyn, wenn er zu seiner völligen Aufklärung gelangen, und diejenige Reinigkeit des Herzens hervorbringen soll, die uns die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben fähig macht.

§. 81.

Oder soll das menschliche Geschlecht auf diese höchsten Stufen der Aufklärung und Reinigkeit nie kommen? Nie?

§. 82.

Nie? — Laß mich diese Lästerung nicht denken, Allgütiger! — Die Erziehung hat ihr Ziel, bei dem Geschlechte nicht weniger als bei dem Einzelnen. Was erzogen wird, wird zu Etwas erzogen.

§. 83.

Die schmeichelnden Aussichten, die man dem Jünglinge eröffnet, die Ehre, der Wohlstand, die man ihm vorspiegelt, was sind sie mehr, als Mittel, ihn zum Manne zu erziehen, der auch dann, wenn diese Aussichten der Ehre und des Wohlstandes wegfallen, seine Pflicht zu thun vermögend sey.

§. 84.

Darauf zweckte die menschliche Erziehung ab, und die göttliche reichte dahin nicht? Was der Kunst mit dem Einzelnen gelingt, sollte der Natur nicht auch mit dem Ganzen gelingen? Lästerung! Lästerung!

§. 85.

Nein, sie wird kommen, sie wird gewiß kommen, die Zeit der Vollendung, da der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer immer bessern Zukunft sich fühlt, von dieser Zukunft gleichwohl Bewegungsgründe zu seinen Handlungen zu erborgen nicht nöthig haben wird, da er das Gute thun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind, die seinen flatterhaften Blick ehedem bloß heften und stärken sollten, die innern bessern Belohnungen desselben zu erkennen.

§. 86.

Sie wird gewiß kommen, die Zeit eines neuen ewigen Evangeliums, die uns selbst in den Elementarbüchern des Neuen Bundes versprochen wird.

§. 87.

Vielleicht, daß selbst gewisse Schwärmer des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts einen Strahl dieses neuen ewigen Evangeliums aufgefangen hatten, und nur darin irrten, daß sie den Ausbruch desselben so nahe verkündigten.

§. 88.

Vielleicht war ihr dreifaches Alter der Welt keine so leere Grille, und gewiß hatten sie keine schlimme Absichten, wenn sie lehrten, daß der Neue Bund eben sowohl antiquirt werden müsse, als es der Alte geworden. Es blieb auch bei ihnen immer die nämliche Oekonomie des nämlichen Gottes. Immer — sie meine Sprache sprechen zu lassen — der nämliche Plan der allgemeinen Erziehung des Menschengeschlechts.

§. 89.

Nur daß sie ihn übereilten, nur daß sie ihre Zeitgenossen, die noch kaum der Kindheit entwachsen waren, ohne Aufklärung, ohne Vorbereitung, mit Eins zu Männern machen zu können glaubten, die ihres dritten Zeitalters würdig wären.

§. 90.

Und eben das machte sie zu Schwärmern. Der Schwärmer thut oft sehr richtige Blicke in die Zukunft, aber er kann diese Zukunft nur nicht erwarten. Er wünscht diese Zukunft beschleunigt, und wünscht, daß sie durch ihn beschleunigt werde. Wozu sich die Natur Jahrtausende Zeit nimmt, soll in dem Augenblicke seines Daseyns reifen. Denn was hat er davon, wenn das, was er für das Bessere erkennt, nicht noch bei seinen Lebzeiten das Bessere wird? Kömmt er wieder? Glaubt er wieder zu kommen? — Sonderbar, daß diese Schwärmerei allein unter den Schwärmern nicht mehr Mode werden will!

§. 91.

Geh deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung! Nur laß mich dieser Unmerklichkeit wegen an dir nicht verzweifeln! — Laß mich an dir nicht verzweifeln, wenn selbst deine Schritte mir scheinen sollten, zurück zu gehen! — Es ist nicht wahr, daß die kürzeste Linie immer die gerade ist.

§. 92.

Du hast auf deinem ewigen Wege so viel mitzunehmen, so viel Seitenschritte zu thun! — Und wie! wenn es nun gar so gut als ausgemacht wäre, daß das große langsame Rad, welches das Geschlecht seiner Vollkommenheit näher bringt, nur durch kleinere schnellere Räder in Bewegung gesetzt würde, deren jedes sein Einzelnes eben dahin liefert?

§. 93.

Nicht anders! Eben die Bahn, auf welcher das Geschlecht zu seiner Vollkommenheit gelangt, muß jeder einzelne Mensch (der früher, der später) erst durchlaufen haben. — „In einem und eben demselben „Leben durchlaufen haben? Kann er in eben demselben Leben ein „sinnlicher Jude und ein geistiger Christ gewesen seyn? Kann er in „eben demselben Leben beide überholt haben?"

§. 94.

Das wohl nun nicht! — Aber warum könnte jeder einzelne Mensch auch nicht mehr als einmal auf dieser Welt vorhanden gewesen seyn?

§. 95.

Ist diese Hypothese darum so lächerlich, weil sie die älteste ist? weil der menschliche Verstand, ehe ihn die Sophisterei der Schule zerstreut und geschwächt hatte, sogleich darauf verfiel?

§. 96.

Warum könnte auch Ich nicht hier bereits einmal alle die Schritte zu meiner Vervollkommnung gethan haben, welche bloß zeitliche Strafen und Belohnungen den Menschen bringen können?

§. 97.

Und warum nicht ein andermal alle die, welche, zu thun, uns die Aussichten in ewige Belohnungen so mächtig helfen?

§. 98.

Warum sollte ich nicht so oft wiederkommen, als ich neue Kenntnisse, neue Fertigkeiten zu erlangen geschickt bin? Bringe ich auf Einmal so viel weg, daß es der Mühe wieder zu kommen etwa nicht lohnet?

§. 99.

Darum nicht? — Oder, weil ich es vergesse, daß ich schon da gewesen? Wohl mir, daß ich das vergesse. Die Erinnerung meiner vorigen Zustände würde mir nur einen schlechten Gebrauch des gegenwärtigen zu machen erlauben. Und was ich auf jetzt vergessen muß, habe ich denn das auf ewig vergessen?

§. 100.

Oder, weil so zu viel Zeit für mich verloren gehen würde? — Verloren? — Und was habe ich denn zu versäumen? Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?